Giovanna-Beatrice Carlesso

THEATER TERROR TOD

Das Künstlerdrama von Christoph Schlingensief

[transcript] Theater

Giovanna-Beatrice Carlesso
Theater, Terror, Tod

Theater | Band 166



Giovanna-Beatrice Carlesso hat Germanistik und Kunstgeschichte studiert. Ihr Forschungsschwerpunkt liegt an der Schnittstelle von Literatur, Theater und bildender Kunst. Neben ihrer wissenschaftlichen Tätigkeit widmet sie sich dem kreativen Schreiben, der Literatur- und Kunstvermittlung.

Giovanna-Beatrice Carlesso

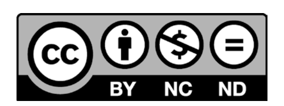
Theater, Terror, Tod

Das Künstlerdrama von Christoph Schlingensief

[transcript]

Zugleich Dissertation an der Universität Stuttgart 2023

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.dnb.de abrufbar.



Erschienen 2024 im transcript Verlag, Bielefeld

Satz & Gestaltung: Giovanna-Beatrice Carlesso
Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar
Print-ISBN 978-3-8376-7192-6
PDF-ISBN 978-3-8394-7192-0
https://doi.org/10.14361/9783839471920
Buchreihen-ISSN: 2700-3922
Buchreihen-eISSN: 2747-3198

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.



In memoriam Thekla von Mülheim

INHALTSVERZEICHNIS

I
EINLEITUNG

»Schlingensief war einer der größten Künstler, die je gelebt haben.«[1] Mit diesen Worten beginnt Elfriede Jelinek ihre emphatische Stellungnahme zum Tod des 2010 im Alter von 49 Jahren verstorbenen Filmemachers, Aktionskünstlers und Theaterregisseurs Christoph Schlingensief. In allen großen deutschsprachigen Tageszeitungen erscheinen Nachrufe, Stimmen von Weggefährten, die seiner gedenken, werden abgedruckt.[2] Jelinek, die mit Schlingensief eine langjährige Zusammenarbeit und Freundschaft verband, würdigt ihn als beispiellosen Ausnahmekünstler:

> Mit einer so unglaublichen Kraft hat er alle um sich geschart, seine Gruppe Behinderter, dann auch Schauspielerinnen, Schauspieler, Menschen, die wie von einer umgekehrten Fliehkraft buchstäblich an ihn herangerissen wurden (die er an sich gerissen hat), und mit ihnen hat er seine Projekte durchgezogen, vorangepeitscht […] – ich dachte immer, so jemand kann nicht sterben. Das ist, als ob das Leben selbst gestorben wäre. Er war nicht eigentlich Regisseur (trotz Bayreuth und Parsifal), er war alles, ich weiß kein andres Wort dafür: Er war DER Künstler schlechthin.[3]

Kraft, Charisma, Einzigartigkeit – in ihrem doxografischen Nekrolog mobilisiert Jelinek einschlägige Topoi des Künstlergenies. »Es kann keinen wie ihn mehr geben«, resümiert die Autorin.[4] Schlingensief, der in der Mehrzahl seiner postdramatischen, stark autoreferenziellen Theaterproduktionen zugleich als Autor, Regisseur und Bühnenakteur wirkte, zeichnet aus, die eigene Künstlerperson(a) in ebendiesen Arbeiten zur Disposition gestellt zu haben. Dabei bildet die von Jelinek aufgerufene Imago des schöpferischen Genies nur eine von mehreren Facetten des Schlingensief'schen Kunst- und Künstlerdiskurses, der von Selbst- ebenso wie von Fremdreferenzen geprägt ist. In den Arbeiten des Autor-Regisseurs begegnet uns – neben dem künstlerischen Genius und *uomo universale* – das Künstlersubjekt unter anderem als Leidender und Märtyrer, als Provokateur und Verbrecher, als Außenseiter und Clown, als Heiler, Schamane und Priester.

Die vorliegende Studie geht von dem überraschenden Befund aus, dass Schlingensiefs Theaterstücke, »die regelrecht befallen [sind] von Kunst«[5], bis dato nicht als Kunst- und Künstlerdramen gelesen wurden.[6] Zwar haben Theaterkritik und

---

1 Elfriede Jelinek, zit. nach »Letzter Applaus für den Aufmischer« 2010.

2 Vgl. etwa »Regisseur Christoph Schlingensief gestorben« 2010, »›Ein großartiger Wachrüttler‹« 2010, »Jelinek: ›Es kann keinen wie ihn mehr geben‹« 2010 und »Stimmen zum Tod von Christoph Schlingensief« 2010.

3 Jelinek, zit. nach »Letzter Applaus für den Aufmischer« 2010.

4 Ebd. Auch in ihrem Text *Schlingensief* aposthasiert Jelinek den Autor-Regisseur; vgl. Jelinek 2010.

5 Zorn 2022, S. 399.

6 Dies mag unter anderem dem Sachverhalt geschuldet sein, dass weder Schlingensief noch die Theaterkritik seine als Künstlerdramen klassifizierbaren Theaterproduktionen als solche

Schlingensief-Forschung immer wieder Bezugnahmen auf Kunst und Künstler im Werk Schlingensiefs erkannt und in den Blick genommen, doch steht eine in die Tiefe gehende Untersuchung seiner Theaterproduktionen und ihrer Texte vor diesem Hintergrund aus. Meine Studie begegnet diesem Desiderat, indem sie mit *Atta Atta – Die Kunst ist ausgebrochen* (2003) und *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* (2008) zwei für Schlingensiefs Œuvre exemplarische Theaterinszenierungen in einer detaillierten Analyse als Kunst- und Künstlerdramen interpretiert. Diese Lektüre verspricht, neues hermeneutisches Potenzial aufzudecken: Sie schärft den Blick auf die in den Stücken verhandelten Kunst- und Künstlerdiskurse und vermag die zahlreichen intermedialen Referenzen zu erhellen, die der Autor-Regisseur darin einbettet. Die vorliegende Untersuchung geht von der Annahme aus, dass bei Schlingensief eine postdramatische Weiterentwicklung des Genres stattgefunden hat. Mithin ist meine Studie die erste, die einen Beitrag dazu leistet, das Feld des postdramatischen Künstlerdramas zu erschließen.[7] Postuliert wird damit ein postdramatisches Theater Schlingensiefs, in dem ein »fortbestehende[r] Zusammenhang und Austausch zwischen Theater und Text«[8] besteht. Der Begriff des Postdramatischen ist hierbei, wie auch Patrick Primavesi betont, nicht dogmatisch zu verstehen als »endgültige Abkehr vom dramatischen Text«[9] – und, so möchte ich hinzufügen, von dramatischen Strukturmerkmalen. Vielmehr fungiert er als »Arbeitsformel«, die eine Beschreibung und Analyse der performance-nahen Theaterinszenierungen Schlingensiefs erlaubt.

Gemeinhin werden unter dem Terminus Künstlerdrama solche Bühnenwerke subsumiert, in deren Handlung ein schöpferischer Protagonist im Mittelpunkt steht; dabei kann es sich sowohl um eine historische als auch um eine fiktive Künstlerfigur handeln.[10] Seine konfliktreiche Spannung bezieht das Künstlerdrama, dessen Genese im deutschsprachigen Raum in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts datiert, aus der Besonderheit der Künstlerexistenz, ihrer »Lebens- und Schaffensproblematik«, die sich aus ihrer Abgrenzung »von den ›normalen‹ Lebensformen der bürgerlichen Gesellschaft herleitet«[11].

Mit Blick auf das postdramatische Theater, das sich in den 1970er-Jahren herauszubilden beginnt, erscheint diese Genreexplikation nunmehr inadäquat. Angesichts

---

verstanden haben. Das fehlende Gattungswissen lässt sich nicht zuletzt auch darauf zurückführen, dass der Begriff des Künstlerdramas selbst im literaturwissenschaftlichen Gattungsgedächtnis zeitweise nicht mehr präsent war – siehe hierzu mehr in Kapitel II dieser Arbeit, S. 42.

7 Zwar wurde bereits die Notwendigkeit erkannt, nach den postdramatischen Ausformungen des Künstlerdramas zu fragen, doch belässt es Uwe Japp in seiner Überblicksdarstellung *Das deutsche Künstlerdrama* bei einem knappen Ausblick; vgl. Japp 2004, S. 263–266. Nina Birkner, die die Genreexplikation auf das Postdramatische hin auszuweiten sucht, sieht in ihrer Dissertation *Modelle des Künstlerdramas im 20. Jahrhundert* davon ab, postdramatische Theatertexte zu untersuchen; vgl. Birkner 2009, S. 2.

8 H.-T. Lehmann 2015, S. 13.

9 Vgl. Primavesi 2004, S. 9.

10 Vgl. die Lexikoneinträge »Künstlerdrama« 2007 und Weidhase 2008.

11 Weidhase 2008.

postdramatischer Theaterstücke, die mit der konventionellen dramatischen Form brechen, verliert die traditionelle Künstlerproblematik als dramatisches Movens an Bedeutung. Es treten multiple Kunstdiskurse in den Vordergrund, die sich zuweilen vor die psychobiografische Darstellung des Künstlersubjekts schieben. Letzteres erweist sich nicht mehr als ein stabiles, sondern präsentiert sich oftmals aufgespalten in mehrere Figuren und/oder Stimmen. Um dieser Ausweitung der Kunstdiskurse Rechnung zu tragen, führt die vorliegende Studie den Terminus *Kunst- und Künstlerdrama* ein.

Das postdramatische Kunst- und Künstlerdrama Schlingensiefs thematisiert Kunst und Künstler der Gegenwart, die Strategien der historischen Avantgarden aufgreifen und weiterführen. Unter »Kunst der Gegenwart«[12] ist die bildende Kunst seit den 1960er-Jahren zu verstehen, die sich kritisch von der modernen Kunst und ihren Kategorien absetzt und von Entgrenzungsstrategien geprägt ist. In der Gegenwartskunst wird das Konzept des geschlossenen Kunstwerks suspendiert, indem mit einem offenen und hybriden Werkbegriff die Grenzen zwischen den Künsten und ihren Gattungen, ebenso wie zwischen Kunst und Nicht-Kunst destabilisiert werden.[13] Dieser offene Kunst- und Werkbegriff verändert das ›Betriebssystem Kunst‹[14], er dekonstruiert und aktualisiert traditionelle Künstlerkonzeptionen und -mythen. Er entdeckt den Künstlerkörper als Material, integriert die ›Neuen Medien‹ Fotografie, Film und Video, lässt die eigene Materialität und Prozesshaftigkeit reflexiv hervortreten und redefiniert die Rolle des Zuschauers. Das Performative gewinnt zunehmend an Bedeutung: »Was zählt, ist der ›actus‹, das heißt nicht das ›opus‹, sondern die ›performance‹«.[15]

Die performativen Tendenzen in der Gegenwartskunst – allen voran in der Happening-Bewegung sowie in der Performance- und Aktionskunst – wirken sich auch auf das Theater und seine Praxis aus und tragen, wie Hanna Klessinger zeigt, zur Genese der Postdramatik bei.[16] Das von Hans-Thies Lehmann im Wissenschaftsdiskurs etablierte Konzept des postdramatischen Theaters beschreibt ein Theater, das auf die Verbreitung und Allgegenwart der Medien reagiert, indem es neue Darstellungsmöglichkeiten erschließt.[17] Dabei zeigen die Merkmale des Postdramatischen unverkennbare Parallelen zur Gegenwartskunst: Auch das »Theater der Gegenwart«[18]

---

12 Ursprung 2013, S. 13.

13 Vgl. Rebentisch 2013, S. 21.

14 Unter ›Betriebssystem Kunst‹ sind »die Strukturen, Prozesse, Regeln, Faktoren und Agenten des gesamten Prozesses der Kunst-Werdung« zu verstehen, auch im Hinblick auf Distributions- und Vermittlungsprozesse; Bonnet 2008, S. 89–91.

15 Wetzel 2003, S. 231.

16 Vgl. Klessinger 2015, S. 105f.

17 H.-T. Lehmann 2015, S. 22 *et passim*. Lehmann sieht Ansätze des postdramatischen Theaters bereits in den historischen Avantgarden um 1900 angelegt; vgl. ebd., S. 94–112.

18 Ebd., S. 16.

akzentuiert seine Prozessualität. Es kündigt – Handlung und Figur vernachlässigend oder auf diese ganz verzichtend – die dramatische Geschlossenheit auf, verleiht einerseits dem Schauspielerkörper eine gesteigerte Bedeutung und rückt andererseits die Materialität von Sprache in den Fokus. Das postdramatische Theater betont seine Selbstreferenzialität und setzt mit einer Fülle intermedialer Bezüge auf die Reizüberflutung des Zuschauers, es bringt die ›Neuen Medien‹ auf die Bühne, bindet das Publikum ein und verwischt »die Grenzen zwischen den Genres: Tanz und Pantomime, Musik- und Sprechtheater verbinden sich, Konzert und Theaterspiel werden vereint zu szenischen Konzerten usw.«[19]

Das postdramatische Theater zeichnet sich durch eine Enthierarchisierung der Theatermittel aus, im Zuge derer mit dem Primat des Textes gebrochen wird. Literaturvorlagen erhalten – wenn sie nicht gar zur Gänze abgeschafft werden[20] – Materialstatus. Autoren wie Elfriede Jelinek und Rainald Goetz sind sich dessen bewusst und überlassen ihre Dramentexte den »Theaterleuten«[21]. Während sie sich also von der theatralen Umsetzung ihrer Arbeiten distanzieren, insofern sie eine klare Trennung vornehmen zwischen ihren Texten und der »Textzertrümmerungsarbeit«[22] der Theaterregie, erarbeitet der Autor-Regisseur Schlingensief seine Texte im Rahmen von Stückentwicklungen, die er als kollektiven Schreib- und Arbeitsprozess gestaltet.

In Debatten zur Postdramatik ist vielfach von Entliterarisierung die Rede. Davon auszugehen, dass das postdramatische Theater ›antiliterarisch‹ oder ›textfern‹ sei, wäre jedoch verkehrt. Wenn der als »Inbegriff eines postmodernen Autors« und seit seiner *Bildbeschreibung* als »postdramatische[r] Klassiker«[23] geltende Heiner Müller ein Theater propagiert, das »die eigene Wirklichkeit von Texten«[24] anerkennt, so macht dies deutlich, dass der Text im postdramatischen Theater durchaus nicht der Negation oder dem Verschwinden anheimfällt, sondern im Gegenteil hohen Stellenwert besitzt. Im Unterschied jedoch zum bürgerlichen Literaturtheater, das Text als ein fertiges, vollwertiges Ganzes wahrnimmt, das es auf der Bühne zu inszenieren gilt, liegt dem postdramatischen Theater – als einem anderen »Theater des Textes«[25] – ein dynamischer und erweiterter Textbegriff zugrunde: Es wird von der Offenheit, Unabgeschlossenheit und Vieldeutigkeit von Text ausgegangen, »der Prozess seines Werdens« rückt in den Vordergrund.[26] Auf diese Dynamisierung und Entgrenzung des Textverständnisses lässt sich meine Untersuchung ein.

19 Ebd., S. 36.

20 In diesem Sinne spricht Gerda Poschmann vom »postdramatischen Theater *ohne* Text« – gemeint sind Theaterformen im »Grenzbereich zwischen Theater und bildender Kunst«, die ohne präexistenten Text auskommen; Poschmann 1997, S. 20f.

21 Goetz 2001, S. 116.

22 Goetz 1999, S. 744.

23 Klessinger 2015, S. 29f.

24 Heiner Müller im Programmbuch zu Robert Wilsons *the CIVIL warS* (Uraufführung am 19. Januar 1984, Schauspiel Köln), zit. nach Pfister 1995, S. 458.

25 Birkenhauer 2008, S. 250.

26 H.-T. Lehmann 2004, S. 26.

In den folgenden Einzelanalysen wird daher auch der Versuch unternommen, die im Kollektiv erarbeiteten Inszenierungen Schlingensiefs – so weit dies möglich ist – nachzuvollziehen (vgl. Kapitel III. 2 und IV. 2). Hierfür wertet meine Studie Probenmaterial aus dem Berliner Volksbühnenarchiv aus, das von der Forschung bislang nicht berücksichtigt wurde.[27] Ferner vermag ich auf Einsichten zurückzugreifen, die aus meinen Gesprächen mit Carl Hegemann, dem Hauptdramaturgen Schlingensiefs, resultieren.[28]

Dass Schlingensiefs Arbeitsweise von textueller Entgrenzung geprägt ist, schlägt sich ebenfalls auf seine paratextuelle Praxis nieder. Paratexte, die er seinen Theaterinszenierungen etwa in Form von Interviews, Buchpublikationen, Begleitveranstaltungen und im Internet einsehbarem Zusatzmaterial voran- und nachstellt, erweitern den theatralen Text seiner Aufführungen und sind in deren Analyse miteinzubeziehen.[29] Unter theatralem Text verstehe ich Text, der sich aus dem Probenmaterial, den unveröffentlichten Regiebüchern und den abgefilmten Aufführungen zusammensetzt, deren von mir angefertigte Transkripte sowohl sprachliche als auch außersprachliche Zeichen umfassen.

Mit *Atta Atta – Die Kunst ist ausgebrochen* und *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* fokussiert die vorliegende Studie zwei bedeutende Theaterproduktionen Schlingensiefs, die wesentlich auf Kunst und Künstler Bezug nehmen. Das Theaterstück *Atta Atta*, das im Januar 2003 Premiere hatte, war die erfolgreichste an der Volksbühne realisierte Inszenierung des Künstlers. Sie blieb bis Anfang 2006 und damit von all seinen Theaterarbeiten am längsten auf dem Spielplan. Das Stück, das auf den 11. September 2001 reagiert, thematisiert den Zusammenhang von Kunst, Terror und Verbrechen.

In *Kirche der Angst* steht der Konnex von Kunst, Krankheit und Tod im Mittelpunkt. Die Arbeit, die im Rahmen der Ruhrtriennale 2008 in Duisburg uraufgeführt wurde, entstand nach Schlingensiefs Krebsoperation und gehört zur Serie seiner letzten autothanatografischen Theaterproduktionen. Die Inszenierung erhielt 2009 eine Einladung zum Berliner Theatertreffen. Ihre Bühneninstallation wurde 2011 auf der 54. Biennale di Venezia im Hauptraum des deutschen Pavillons aufgebaut, für den Christoph Schlingensief posthum mit dem Goldenen Löwen für den besten nationalen Beitrag ausgezeichnet wurde.

27 Das Archiv der Berliner Volksbühne gelangte zum Jahresende 2017 in den Archivbestand der Akademie der Künste. Es ist seit Herbst 2021 vollständig erfasst und verzeichnet.

28 Die in der Zeit des Corona-Lockdowns über Videochat geführten Gespräche mit Prof. Dr. Carl Hegemann fanden am 22. und 29. Januar sowie am 7., 16., 22. und 23. Februar 2021 statt.

29 Damit ist Klessinger zuzustimmen, die für postdramatische Stücke eine »Konjunktur von Paratexten« konstatiert; Klessinger 2015, S. 79. Diese Konjunktur schlägt sich jedoch nicht allein peritextuell nieder – Klessinger geht beispielsweise auf die »Vielzahl von Zwischentiteln« in Heiner Müllers Texten ein –, sondern ebenso in epitextuellen Elementen, wie ich am Beispiel von Schlingensiefs Arbeiten zeigen werde.

»Das einstige ›enfant terrible‹ ist längst auf dem Weg zum Klassiker«, erklären die Herausgeber des vom Metzler-Verlag angekündigten Schlingensief-Handbuchs, das dem Kanonisierungsprozess des Künstlers seinerseits zuarbeiten wird.[30] Schlingensief habe mit seinem grenzüberschreitenden, multimedial organisierten Schaffen den Kulturbetrieb, von den 1990er-Jahren an, auf einzigartige Weise geprägt.[31]

Zunächst als Filmemacher tätig, trat Schlingensief 1993 an der Berliner Volksbühne erstmals als Theaterregisseur in Erscheinung. Mit einem Ensemble, das sowohl aus prominenten Schauspielern als auch aus behinderten Laiendarstellern bestand, sollte er die großen deutschsprachigen Theaterbühnen bespielen. Subversive Fernsehformate und aufsehenerregende Aktionen im öffentlichen Raum verschafften ihm breite mediale Resonanz. Als Opernregisseur machte er sich bei den Bayreuther Festspielen mit der Inszenierung des *Parsifal* (2004–2007) einen Namen. Auch im internationalen Kunstbetrieb war der »Gesamtkünstler«[32] präsent, wie bereits seine Einladung zur documenta X im Jahr 1997 bezeugt.[33]

Nach Schlingensiefs Tod setzte eine intensive wissenschaftliche Auseinandersetzung mit seinem Œuvre ein, die bis heute ungebrochen ist. Seither sind allein sechs Sammelbände erschienen, die unterschiedliche Facetten des Schlingensief'schen Werks beleuchten.[34] Bei der jüngsten Publikation handelt es sich um den 2022 veröffentlichten Tagungsband *Arbeit am Bild. Christoph Schlingensief und die Tradition*, herausgegeben von Peter Scheinpflug und Thomas Wortmann.[35] Zur Kanonisierung Schlingensiefs trägt ebenso die von Frieder Schlaich betriebene Filmgalerie 451 bei: Mit dem im Aufbau befindlichen Online-Filmarchiv und der *schlingensief edition*, die das filmische Werk, die Fernsehshows sowie die abgefilmten Aktionen und Theaterarbeiten des Künstlers auf DVD und als Video on demand zugänglich macht, erhält die wissenschaftliche Beschäftigung mit Schlingensief weiteren Antrieb.[36]

---

30 Online-Ankündigung zum *Schlingensief-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*, URL: https://link.springer.com/book/9783476058492 (Zugriff: 1.8.2023). Die Publikation soll im Frühjahr 2024 erscheinen. Als Herausgeber firmieren Teresa Kovacs, Peter Scheinpflug und Thomas Wortmann.

31 Vgl. ebd.

32 Janke/Kovacs 2011.

33 Zu Schlingensiefs Performance im Hybrid WorkSpace der documenta X siehe Biesenbach 2013, S. 22f.

34 Siehe Forrest/Scheer 2010, Janke/Kovacs 2011, F. Lehmann/Siegert/Vierke 2017, Knapp/Lindholm/Pogoda 2019, Höving/Holweck/Wortmann 2020 und Scheinpflug/Wortmann 2022. Zu erwähnen sind ferner zwei für die Schlingensief-Forschung einschlägige Ausstellungskataloge: Gaensheimer 2011 und KW Institute for Contemporary Art et al. 2013.

35 Scheinpflug/Wortmann 2022. Die Tagung, deren Beiträge dieser Band versammelt, fand vom 17. bis 19. Mai 2018 als Kooperationsveranstaltung der Universitäten Köln und Mannheim statt.

36 Filmgalerie 451: Christoph Schlingensief Filmarchiv; URL: https://www.filmgalerie451.de/de/archive/christoph-schlingensief (Zugriff: 1.8.2023). Zum Film- und Videoarchiv siehe auch Schlaich 2019.

Erstaunlich ist, dass *Atta Atta* in der Schlingensief-Forschung erst in jüngster Zeit größere Beachtung findet – hier kann meine Untersuchung einen grundlegenden Beitrag zur weiteren interpretatorischen Erschließung des Stücks leisten.[37] Die wesentlich breiter aufgestellte Forschungslage zur Krankheitstrilogie des Künstlers lässt ein ausgeprägtes Interesse erkennen, Schlingensiefs öffentliches Thematisieren und Inszenieren seiner tödlichen Krebserkrankung zu untersuchen. Meine Auseinandersetzung mit *Kirche der Angst* kann vornehmlich an vier theater- bzw. literaturwissenschaftlichen Dissertationen anschließen: Johanna Zorn untersucht die Krankheitstrilogie vor der Folie ihrer »autobiotheatralen Inszenierungsstrategie«, während sich Sarah Ralfs dem programmatischen Avantgardebezug von Schlingensiefs Spätwerk widmet; Lore Knapp nähert sich den Stücken über ihre kunstreligiöse Ästhetik an, Jasmin Degeling beschäftigt sich mit deren »ästhetischer Therapeutik«.[38]

Um seiner intermedialen Ästhetik Rechnung zu tragen, verlangt die sich mit Schlingensief auseinandersetzende Forschung einen interdisziplinären Ansatz. Auch die vorliegende Untersuchung kombiniert – an der Schnittstelle von Literatur-, Kunst- und Theaterwissenschaft – verschiedene Zugänge und antwortet damit den Entgrenzungsphänomenen, die dem Schlingensief'schen Kunst- und Künstlerdrama inhärent sind. Die Einzelanalysen, die den Hauptteil meiner Studie bilden, berücksichtigen die von Gerda Poschmann und Hans-Thies Lehmann eruierten postdramatischen Theaterzeichen und Merkmale.[39] Um die in Schlingensiefs Theaterstücke verwobenen intermedialen Referenzen und die in ihnen verhandelten Kunst- und Künstlerdiskurse zu untersuchen, gilt es, einen kunst- und kulturwissenschaftlichen Zugang zu wählen.

Das Charakteristikum der auktorialen Selbstreferenzialität, das dem traditionellen Künstlerdrama zugeschrieben wird,[40] findet sich – so lautet eine These der vorliegenden Studie – in Schlingensiefs Kunst- und Künstlerdrama auf radikale Weise potenziert. Wer sich mit seinen Stückentwicklungen auseinandersetzt, stellt fest, dass Schlingensief darin autobiografisches Material verarbeitet, zumal er hochgradig autoreferenziell die eigene Person(a) ebenso wie seine Familien- und Krankengeschichte auf die Theaterbühne bringt. Johanna Zorn hat für die Beschäftigung mit den späten Bühnenarbeiten Schlingensiefs den Begriff der *Autobiotheatralität* geprägt, an den hier gewinnbringend angeknüpft werden kann. Unter Autobiotheatralität versteht Zorn den theatral-medialen Transfer autobiografischer Schreibweisen und Topoi auf die Bühne, wodurch Redefiguren wie die der Beichte, des Bekenntnisses, der Bekehrung und der Verteidigungsrede szenisch realisiert werden.[41] Da Schlingensiefs Selbstreferenzen nicht immer auf ihren Wahrheitsgehalt hin überprüft werden können,

37 Analysen zu *Atta Atta* liegen bislang vorwiegend in Aufsatzform vor. Siehe Scheffler 2005, Beuker 2010, A. T. Scheer 2018, S. 170–177, Ralfs 2019, bes. S. 39–58 und Höving 2022.

38 Siehe Knapp 2015, Zorn 2017, Ralfs 2019 und Degeling 2021.

39 Vgl. Poschmann 1997 und H.-T. Lehmann 2015.

40 Hierzu mehr in Kapitel II, S. 42.

41 Zorn 2017, S. 25f.

ist seinen Theaterproduktionen ein autofiktionales Programm eingeschrieben: Leben und Kunst, Fakt und Fiktion gehen ineinander über.

Der theatralen Ich-Darstellung stellt der Autor-Regisseur zahlreiche Selbstaussagen in Interviews, öffentlichen Auftritten und publizierten Ego-Dokumenten zur Seite – sie bilden den (performativen) Paratext zu seinen autobiotheatralen Bühnenstücken. Meine vorliegende Untersuchung schöpft aus diesem materialreichen Fundus auktorialer Selbstkommentare und -deutungen, von der Prämisse ausgehend, dass die künstlerische Selbstinszenierung Schlingensiefs fernab der Bühne seine Kunst- und Künstlerdramen mit konstituiert.[42] Im Falle von Schlingensief, dem das Prinzip ›Kunst = Leben‹ sowohl als *modus operandi* wie als *modus vivendi* gilt, ist eine klar konturierte außertextuelle bzw. außertheatrale Autorfigur nicht mehr ohne Weiteres auszumachen. Wenn sich die vorliegende Untersuchung daher auf seine Selbstaussagen einlässt, tut sie das nicht, um dem Künstler die Deutungshoheit über sein Werk einzuräumen.[43] Vielmehr will sie den Versuch unternehmen, das Phänomen des postdramatischen Kunst- und Künstlerdramas Schlingensiefs aus sich selbst heraus zu begreifen.

Schlingensiefs Kunst- und Künstlerdrama erschließt Spielräume, die über das *theatron* hinausgehen und sich im Rahmen einer *Over-All-Dramaturgy* entfalten. Dieser von Max Schumacher vorgeschlagene Terminus bezieht neben der Theaterinszenierung die ihr vorausgehende *Pre-Performance* und die ihr nachgestellte *Post-Performance* ein.[44] Ihre Funktion besteht darin, durch diverse Kommunikationsmittel Aufmerksamkeit zu generieren, Zuschauererwartungen zu modellieren sowie Vermittlungs- und Interpretationsarbeit zu leisten. Hierbei zeichnet Schlingensief aus, dass er Pre- und Post-Performance als einen künstlerischen Prozess gestaltet.

Es bietet sich an – freilich einen weiten Textbegriff vorausgesetzt –, das Konzept der Over-All-Performance und der sie organisierenden Over-All-Dramaturgy mit der von Gérard Genette geprägten Paratexttheorie zu verknüpfen. Als Beiwerk rahmt der Paratext den ›eigentlichen Text‹: Er hat eine kommentierende Schwellenfunktion, in-

---

42 Zur Künstlerinszenierung siehe den einschlägigen Sammelband Laferl/Tippner 2014, insbesondere den von den Herausgebern verfassten Beitrag *Zwischen Authentizität und Inszenierung: Künstlerische Selbstdarstellung im 20. und 21. Jahrhundert*; ebd., S. 15–36. Mit den Inszenierungspraktiken des Schriftstellers in Relation zu seinem Werk setzen sich, an das Konzept der biografischen Legende von Boris Tomaševskij anschließend, gewinnbringend die Fallstudien des Sammelbands *Dichterdarsteller* auseinander; Leucht/Wieland 2016.

43 Vgl. hierzu auch Scheinpflug/Wortmann 2022a, S. 12f.

44 Schumachers Aufsatz fokussiert auf die Aufgaben und Möglichkeiten der Pre-Performance; die Post-Performance bleibt weitgehend ausgeklammert. Die Kommunikationsprozesse rund um ein Theaterstück lassen sich, wie Schumacher jedoch selbst zu bedenken gibt, nicht strikt in ein Davor und Danach einordnen. »Ein ›reines Vor‹« könne es allein »vor einer Welturaufführungspremiere einer Performance von völlig unbekannten Künstlern« geben; Schumacher 2008, S. 74f.

sofern er dem Rezipienten Interpretationsvorgaben oder -angebote unterbreitet und dadurch lektüresteuernd wirkt. Bekanntlich unterscheidet Genette zwischen peri- und epitextuellen Elementen. Peritexte befinden sich werkintern in unmittelbarer Nähe zum Text, wohingegen Epitexte als werkexterne Komponenten in seinem äußeren Umfeld, »in respektvollerer (oder vorsichtigerer) Entfernung«[45], angesiedelt sind.

Pre-Performance und Post-Performance Schlingensiefs sedimentieren sich – so eine weitere These der vorliegenden Studie – in Erzeugnissen, die seine Theaterinszenierungen und ihre Aufführungen paratextuell flankieren. Dabei lassen sich etwa Programmzettel, Programmhefte und zur Theaterpremiere erscheinende Begleitpublikationen als Peritexte verstehen, während beispielsweise Pressemitteilungen, von Schlingensief gegebene Interviews, seine Blogeinträge und sein 2009 veröffentlichtes Tagebuch als Epitexte fungieren. Da sie zu den in den Bühnenstücken verhandelten Kunst- und Künstlerdiskursen wesentlich beitragen, ist in der vorliegenden Studie entsprechend vom *kunst- und künstlerdramatischen Paratext* die Rede.

Allerdings ist zu beachten, dass die genannten paratextuellen Elemente, wenn sie denn unmittelbar in den theatralen Text der Aufführung Aufnahme finden, zugleich Primär- und Sekundärstatus innehaben können. So sind Beiträge des *Attaistischen Kongresses*, der dem Theaterstück *Atta Atta* vorausgeht, nicht nur im Begleitbuch der Inszenierung veröffentlicht, sie werden in Auszügen ebenso in die Figurenrede der Schauspieler integriert. In Bezug auf die Websites, die Schlingensief für seine Theaterproduktionen erstellen lässt, ist zudem zu konstatieren, dass sie nicht rein epitextuelles Beiwerk sind. Besonders der Webauftritt *www.kirche-der-angst.de* in seiner ursprünglichen Form macht deutlich, dass er – die Inszenierung in ein digitales Format transponierend – den Status eines Primärwerks behauptet, das zwar grundlegend auf die Duisburger Theaterproduktion bezogen ist, jedoch auch unabhängig von ihr rezipiert werden kann.[46]

Theater ist, da es diverse Zeichensysteme, Medien und Materialien kombiniert, *per se* multimedial. Um ein theatrales Ereignis entstehen zu lassen, bedarf es – so hält bereits Aristoteles in seiner *Poetik* fest – der *léxis* (sprachlichen Gestaltung), der *melopoiía* (musikalischen Komposition) und der *ópsis* (visuellen Darbietung).[47] In seiner

45 Genette 1989, S. 12.

46 Es ist digitaler Obsoleszenz geschuldet, dass *www.kirche-der-angst.de* nur noch eingeschränkt einsehbar ist. Die ursprünglich interaktive Website, mit Video- und Audiodateien ausgestattet, setzt das Multimedia-Plug-in Flash Player voraus, dessen technische Unterstützung die Firma Adobe seit dem 31. Dezember 2020 eingestellt hat – fortan wird die Ausführung Flash-basierter Inhalte in Flash Player blockiert. Aus diesem Grund ist die *Kirche der Angst* gewidmete Webpräsenz nur mehr eine digitale Ruine. Zum ursprünglichen Webauftritt siehe Kapitel IV, S. 241–243. An dieser Stelle sei die Feststellung erlaubt, dass die Rechtsnachfolger Schlingensiefs wenig um die Pflege des digitalen Erbes des Künstlers bemüht scheinen. Aufgrund von nicht konservierten und mithin verloren gegangenen digitalen Materials hat die Schlingensief-Forschung bereits herbe Verluste hinzunehmen.

47 Vgl. Aristoteles 2008, Kapitel 6, S. 9–11, hier S. 11.

Hamburgischen Dramaturgie erklärt Gotthold Ephraim Lessing die Kunst des Schauspielers zur »transitorischen Malerei«, mithin weist er dem Theater eine Stellung zwischen Poesie und den bildenden Künsten zu.[48] Im frühen 19. Jahrhundert wird das Nachdenken darüber, wie auf der Theaterbühne ein gelungenes Zusammen- und Wechselspiel unterschiedlicher Künste zu erreichen sei, zunehmend virulent – dazu mehr im folgenden Kapitel (Kapitel II). Es wird zu zeigen sein, dass gerade das Kunst- und Künstlerdrama den Aspekt der konstitutiven Multi- und Intermedialität des Theaters akzentuiert, indem es seine Fähigkeit betont, verschiedene Kunstformen bzw. Medien in sich aufzunehmen.

Obschon Multi- und Intermedialität dem Theater immer schon inhärent sind, werden sie bei der Betrachtung von Theaterformen des 20. Jahrhunderts, die sich neue technische und elektronische Medien inkorporieren, zu einer zentralen Analysekategorie. Besonders für das postdramatische Theater gilt die Integration ›Neuer Medien‹ als kennzeichnend.[49] Eine postdramatische Medienästhetik prägt die Arbeit Schlingensiefs, der in seinen Bühnenstücken exzessiv mit aufführungsbegleitenden Film- und Videoprojektionen operiert. Im Zuge einer produktiven Kollision der Medien, die Schlingensief oftmals in überfordernder Simultaneität und Überlagerung einsetzt, werden die Theaterzuschauer in ihren Sehkonventionen herausgefordert und Rezeptionsmodi fragmentierter Wahrnehmung ausgesetzt.

Da in der Forschung bis heute über die Termini Intermedialität und Multimedialität ob ihres entgrenzten Bedeutungsspektrums keine definitorische Einigkeit besteht und sie bisweilen synonym verwendet werden, gilt es, sie für die folgende Analyse zu präzisieren. Unter Multimedialität will ich das Nebeneinander verschiedener Medien verstehen, während ich mit dem Terminus Intermedialität das zwischen ihnen bestehende Wechselverhältnis fokussiere. Mit Jürgen E. Müller erkenne ich die Qualität des Intermedialen darin, dass die Wechselwirkung medialer Konstellationen einen ästhetischen Mehrwert zeitigt: »Ein mediales Produkt wird dann *inter*-medial, wenn es das *multi*-mediale Nebeneinander medialer Zitate und Elemente in ein konzeptionelles Miteinander überführt, dessen (ästhetische) Brechungen und Verwerfungen neue Dimensionen des Erlebens und Erfahrens eröffnen.«[50] Um schließlich die in Schlingensiefs Theaterstücke eingelassenen Bezugnahmen auf bildende Kunst, Film, Musik und Literatur zu analysieren, ist der Begriff der Intermedialität enger zu fassen. In Anlehnung an Irina O. Rajewskys Studie zur Intermedialitätsforschung subsumiere ich unter intermedialen Referenzen solche Bezüge, die innerhalb von Schlingensiefs Theaterstücken auf andere Kunstformen bzw. Medien verweisen – dabei können sowohl konkrete Objekte als auch ganze Zeichensysteme referenziert werden.[51] Die Kunst- und Künstlerdramen Schlingensiefs umfassen, so wird in der folgenden Analyse deutlich, ein außerordentlich breites Spektrum intermedialer Phänomene.

48 Lessing 1769, S. 38.
49 Vgl. H.-T. Lehmann 2015, bes. S. 416ff.
50 J. E. Müller 2009, S. 31f., Hervorhebung im Original.
51 Vgl. Rajewsky 2002, S. 16f.

Meinen Einzelinterpretationen der Schlingensief'schen Theaterproduktionen geht eine literaturhistorische Kontextualisierung des Kunst- und Künstlerdramas voraus. Dabei ist es mein Anliegen, die vernachlässigte Begriffsgeschichte des Künstlerdramas aufzuarbeiten. Auch nehme ich mit *Correggio* von Adam Oehlenschläger und *Van Dycks Landleben* von Friedrich Kind zwei erfolgreiche Künstlerdramen des frühen 19. Jahrhunderts in den Blick, die wesentlich zur Etablierung und Popularisierung des Genres beigetragen haben. An der Diskussion und den Reflexionen, die die Theaterstücke Oehlenschlägers und Kinds begleiten, kristallisiert sich exemplarisch die frühe Genretheorie des Künstlerdramas. Was dem Künstlerdrama von Kritikern als »recht innerlich undramatisch« vorgeworfen wird, lässt sich als postdramatisches Potenzial lesen: Narrative, episierende Tendenzen und die Betonung seiner multi- und intermedialen Strukturen prädestinieren das Künstlerdrama für die Postdramatik. Als Forschungsgegenstand wird das Künstlerdrama – dies zeigt ein Abriss der Forschung – in letzter Zeit wiederentdeckt, obschon die Untersuchung des postdramatischen Kunst- und Künstlerdramas bislang ein Desiderat bildet. Eine kurze Darstellung zweier zentraler Kunst- und Künstlerdiskurse, die das traditionelle Bild vom Künstler prägen und später auch bei Christoph Schlingensief eine Rolle spielen – das Künstlergenie und der Künstler als Melancholiker –, beschließt das Kapitel. Damit ist das Feld bereitet für die sich anschließende Beschäftigung mit Schlingensiefs Stückentwicklungen und meine intensiven aufführungsbezogenen Textanalysen (Kapitel III und IV), die den Kern der vorliegenden Studie bilden und in ein Fazit des postdramatischen Kunst- und Künstlerdramas Schlingensiefs (Kapitel V) münden.

II
EINE ARCHÄOLOGIE
DES KUNST- UND KÜNSTLERDRAMAS

1 Begriffsgeschichte

Die Begriffsgeschichte des Künstlerdramas setzt im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts ein: In den 1820er-Jahren taucht die Genrebezeichnung erstmals auf Titelblättern von Dramenveröffentlichungen auf. Bei dem ersten Schauspiel, das im Untertitel als *Künstlerdrama* gekennzeichnet ist, handelt es sich um den dem Maler Quentin Massys gewidmeten Zweiakter *Der Schmied von Antwerpen*, verfasst von dem in Mainz tätigen Ästhetikprofessor Georg Christian Braun, gedruckt bei Campe im Jahr 1824.[1] Zur gleichen Zeit nimmt auch die Literaturkritik den Genrebegriff auf: In der Wiener Kulturzeitschrift *Der Sammler* erscheint im Juli 1824 eine Kritik zu Ludwig Halirschs *Petrarca* – in der Besprechung wird das Schauspiel der »Classe der Künstlerdramen« zugeordnet.[2] Fortan vermag sich der Begriff im literarischen Feld zu etablieren. Unter den Künstlerdramen stellen Dichter- und Malerdramen das Gros, darüber hinaus entstehen Dramen mit Komponisten, Musikern, Bildhauern, Architekten und Schauspielern als Protagonisten.

Es ist anzunehmen, dass der Begriff des Künstlerdramas als Pendant zu dem wesentlich früher verwendeten Begriff des Künstlerromans gebildet wurde.[3] Letzterer bezeichnet, so nachzulesen im *Grimm'schen Wörterbuch* (1873), einen »[R]oman, der in [K]ünstlerkreisen spielt«.[4] Geprägt hat den Terminus nicht – wie in der Forschung zum Künstlerroman bislang angenommen – Friedrich Schlegel.[5] Vielmehr ist die früheste schriftliche Begriffsverwendung Friedrich von Matthisson zuzuschreiben: Im September 1786 berichtet Matthisson dem Magdeburger Hofrat Friedrich von Köpken über seine Reise nach Düsseldorf und seine dortige Zusammenkunft mit Wilhelm Heinse – dieses Schreiben wird später in den gesammelten *Briefen* (1795) Matthissons veröffentlicht: »Bei dem Geheimen Rath Jakobi wurde mir, in Heinses Gesellschaft, ein sehr angenehmer Abend. […] Von Heinse wird jetzt ein Künstlerroman gedruckt, wovon die Proben, welche vor einiger Zeit im Deutschen Museum

1 G. C. Braun 1824. Vgl. auch die Dramenrezension in »Maler-Schauspiele« 1825.
2 »Notitzen. Dramatische Literatur« 1824, S. 332.
3 Vgl. auch Mundt 1990, S. 27.
4 »Künstlerroman« (Art.), in: *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/23, URL: https://www.woerterbuchnetz.de/DWB/künstlerroman (Zugriff: 1.8.2023).
5 Vgl. zuletzt Stottmeister 2021, S. 291.

erschienen, zu grossen Erwartungen berechtigen.«[6] Damit ist Heinses *Ardinghello und die glückseligen Inseln. Eine italienische Geschichte aus dem sechzehnten Jahrhundert* (1787) als erster Künstlerroman ausgewiesen. Als solcher wird er bis heute in literaturgeschichtlichen Überblicksdarstellungen und Lexika angeführt.[7] Den Begriff des Künstlerromans greift Friedrich Schlegel 1797 in einem Brief an seinen Bruder August Wilhelm auf, dabei auf das von Ludwig Tieck und Johann Heinrich Wackenroder konzipierte Romanprojekt *Franz Sternbalds Wanderungen* Bezug nehmend.[8] Als Folgeband ihres anonym veröffentlichten Romans *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (1796) geplant, gelangen *Sternbalds Wanderungen* – nach dem Tod Wackenroders – als *Altdeutsche Geschichte, herausgegeben von Ludwig Tieck* 1798 in Druck. In seinem 1800 publizierten *Gespräch über die Poesie* gebraucht Friedrich Schlegel den Begriff des Künstlerromans erneut, diesmal bedenkt er damit Johann Wolfgang von Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795).[9] Diese frühen Zuschreibungen zeichnen die genealogische Entwicklungsgeschichte des frühen Künstlerromans nach: An Heinses *Ardinghello* knüpfen Goethe, Wackenroder und Tieck an. »Heinse war der Erste, der den Versuch machte, seine Gefühle und Einsichten über die Kunst in einer Erzählung vorzutragen«, erklärt denn auch Tieck.[10]

Während *Ardinghello* als erster Künstlerroman firmiert, gilt das von Goethe zwischen 1780 und 1789 verfasste Schauspiel *Torquato Tasso* als erstes prominentes Künstlerdrama deutscher Sprache. Das 1790 publizierte Werk verhandelt, wie Caroline Herder festhält, »die Disproportion des Talents mit dem Leben«[11]. Diese in der Forschung häufig als *Künstlerproblematik* bezeichnete konfliktträchtige »Zweiheit von Kunst und Leben, Künstlertum und Menschentum«[12] ist lange inhaltliches Grundkriterium des Genres. Mit der Künstlerproblematik hat sich Goethe jedoch schon vor *Torquato Tasso* literarisch auseinandergesetzt. Besieht man sich sein Dra-

---

6 Friedrich von Matthisson an Friedrich von Köpken, 6. September 1786, zit. nach Matthisson 1795, S. 56. Mit den genannten Proben bezieht sich Matthisson auf die 1785/86 in der Zeitschrift *Deutsches Museum* abgedruckten *Ardinghello*-Auszüge »Künstlerbacchanal«, »Über Raphael« und »Über Antiken vom ersten Range«, dem Zeitschriftenleser als »Fragmente einer Italiänischen Handschrift aus dem sechszehnten Jahrhundert« vorgestellt. Die Fragmente erschienen, ebenso wie später Heinses Roman, anonym.

7 Vgl. etwa »Künstlerroman« 2007, S. 451 und Weidhase 2008 a, S. 457.

8 Friedrich Schlegel an August Wilhelm Schlegel, 18. Dezember 1797, zit. nach Anger 2012, S. 503. Vgl. hierzu auch Stottmeister 2021, S. 291.

9 Schlegel 1800, S. 179. Schlegel begreift *Wilhelm Meisters Lehrjahre* sowohl als Künstlerroman als auch als Bildungsroman, wobei für ihn die Idee des Künstlerromans hinter der vermittelten »Bildungslehre der Lebenskunst« zurücktritt. Wenige Jahre später sollte sich Schlegel von der Gattungsbezeichnung Künstlerdrama wieder distanzieren: In den *Heidelbergischen Jahrbüchern* von 1808 spricht er dem Künstlerdrama als einem »falsche[n] Gattungsbegriff« das Existenzrecht ab; vgl. Schlegel 1808, S. 173f.

10 Tieck 1852, S. 276f.

11 Caroline Herder an Johann Gottfried Herder, 10. März 1789, zit. nach »Goethe und seine Zeitgenossen über ›Torquato Tasso‹«, in: Goethe 1981, S. 496–504, hier S. 500.

12 Marcuse 1981, S. 18.

molett *Künstlers Erdewallen* (1773/74)[13], ist festzustellen, dass darin bereits wesentliche Motive enthalten sind, die bis heute das Vorstellungsbild vom Künstler prägen: »die frühe Begabung, die widrige Umwelt, das Leben außerhalb bürgerlicher Konvention, Armut, Unverstandenheit, die Diskrepanz zwischen Berufung und Brotberuf, der frühe tragische Tod und nicht zuletzt auch der erst nach dem Tod einsetzende Ruhm.«[14] *A posteriori* wird die Genese des deutschen Künstlerdramas gemeinhin an Goethe festgemacht. Uwe Japp hingegen identifiziert die 1757 erschienene Dichterkomödie *Die Poeten nach der Mode*, verfasst von Christian Felix Weiße, als frühestes Beispiel des Genres.[15] Als erstes europäisches Künstlerdrama lässt sich die von dem französischen Dramatiker Edmé Boursault 1663 verfasste Komödie *Le portrait du peintre* ausmachen, in der – im Zuge der »Querelle de l'école des femmes« – Molière ridikülisiert wird. Klaus Ley erkennt in Boursaults Schauspiel den »Anfang des Dichterdramas als eigenständiges Genre überhaupt«.[16] An Boursault, so zeigt Ley ferner, schließt der Venezianer Carlo Goldoni mit seinen Dichterkomödien *Il Molière* (1751), *Terenzio* (1754) und *Torquato Tasso* (1755) an. Auf letzteres Stück kann wiederum Goethe als Prätext für sein gleichnamiges Schauspiel zurückgreifen.[17]

Wesentliche Bedingung für die Entstehung des Künstlerdramas ist ein verändertes (Selbst-)Verständnis des Künstlers. Während im Mittelalter zwischen Künstler und Handwerker noch nicht unterschieden wird und das Paradigma der *imitatio* gilt, setzt in der Renaissance »der Individualkult des kreativ talentierten Genies«[18] ein: Das Paradigma der Nachahmung wird durch das Paradigma der Originalität ersetzt, der Künstler wird – im Rahmen einer Intellektualisierung der bildenden Künste – zum geistig wirkenden Künstlerphilosophen nobilitiert, der aus sich selbst heraus schöpft und den als *alter deus* eine gottgleiche Schaffenskraft auszeichnet. Im 18. Jahrhundert wird die Verherrlichung des Künstlers noch gesteigert und kulminiert in der Epoche des Sturm und Drang in die Vorstellung des autonomen Originalgenies.[19] Dabei wird das künstlerische Talent nicht mehr als göttlicher, von den Musen vermittelter Einfluss aufgefasst, sondern als individuelle Naturgabe verstanden, die dem Künstler eine privilegierte Wahrnehmung und Aneignung von Welt ermöglicht.[20] Vor dem Hintergrund dieser Heroisierung rückt die Figur des Künstlers zunehmend ins Blickfeld der Schriftsteller – und findet ihren Weg auch ins Drama.

In der Romantik erfreuen sich Künstlerdramen besonderer Beliebtheit, Kritiker sprechen von einer »grassierende[n] Manie, Künstlerdramen zu producieren«[21]. Wolf-

13 Goethe 1789.
14 Krieger 2007, S. 9.
15 Japp 2004, S. 12 u. 20ff.
16 Ley 2009, S. 29.
17 Ebd., *passim*.
18 Wetzel 2000/2010, S. 480.
19 Vgl. Wetzel 2020, S. 155.
20 Vgl. Japp 2004, S. 3 u. 12f.
21 »Prager Theater« 1852, o. S.

gang Menzel konstatiert in seinem 1836 erschienenen Übersichtswerk *Die deutsche Literatur*, dass sich die Autoren seiner Zeit mit Vorliebe dem Maler zuwenden – deshalb gebe es »Malerschauspiele, Malerromane, Malernovellen dutzendweise«.[22] Für die damalige Konjunktur des Malerschauspiels – und für die Etablierung des Genres Künstlerdrama – zeichnen besonders zwei aus dem literaturwissenschaftlichen Kollektivgedächtnis weitgehend verschwundene Theaterstücke verantwortlich: *Correggio* (1815), eine Tragödie aus der Feder Adam Gottlob Oehlenschlägers, und das von Friedrich Kind verfasste Schauspiel *Van Dycks Landleben* (1816). Anhand dieser Stücke – beiden ist ein großer Publikumserfolg beschieden – soll im Folgenden ein Blick auf die frühe Diskussion und Theoretisierung des Genres Künstlerdrama geworfen werden.

2 Zur frühen Genretheorie

2.1 »Unmöglich« und »undramatisch« – Die Debatte um *Correggio*

Menzel, der Cottas *Literaturblatt* redigierte und sich so »den Ruf eines ›Stuttgarter Literaturpapstes‹«[23] erwarb, rühmt Oehlenschlägers *Correggio* als »de[n] fruchtbare[n] Vater der Malerdramen«.[24] Der sowohl in seiner dänischen Muttersprache als auch auf Deutsch dichtende Oehlenschläger (1779–1850) verfasst das Stück im Jahr 1806 während eines Aufenthalts in Rom; 1811 erscheint die dänische, fünf Jahre später – in der Cotta'schen Buchhandlung – die deutsche Druckausgabe der Tragödie, die den titelgebenden Renaissancemaler Antonio Allegri da Correggio zum Protagonisten hat.[25] Am 30. August 1815 feiert das Schauspiel am Burgtheater in Wien Premiere. In der Folge wird es auf deutschen Bühnen mit Begeisterung aufgenommen und avanciert zum Repertoirestück. Am Wiener Burgtheater erfreut es sich gar einer ununterbrochenen Aufführungsserie von 35 Jahren.[26]

---

22 Menzel 1836, S. 164.

23 Johannes Weber 1994, S. 93.

24 Menzel 1836, S. 163.

25 Oehlenschläger 1816. Antonio Allegri (1489–1534), genannt: ›il Correggio‹, war vornehmlich in seinem Geburtsort Correggio sowie in Parma tätig. Werke des Malers hatten in der Dresdner Gemäldegalerie auf Oehlenschläger nachhaltigen Eindruck gemacht; vgl. Oehlenschläger 1829, S. 41. Auf seiner Italienreise führte es den Autor schließlich nach Parma, wo er in den Kirchen San Giuseppe und San Giovanni die Fresken des Renaissancemeisters besichtigte – »damals entstand der Gedanke, ein Stück über ihn [Correggio] zu schreiben, wieder klar in meiner Seele; (schon in Paris hatte ich die Idee gehabt) und in *Modena*, als ich das kleine Frescobild im herzoglichen Pallaste über dem Kamin sah, welches er schon in seinem 17. Jahre gemalt haben soll, ward der Beschluß bestimmt gefaßt«; ebd., S. 123.

26 Vgl. Laube 1868, S. 103. Heinrich Laube berichtet von dem Schauspieler Maximilian Korn, einem Liebling des Wiener Theaterpublikums, der mit Oehlenschlägers Stück eng verbunden war, insofern er »mit seinem Giulio Romano von der Bühne schied. Fünfunddreißig Jahre lang hatte er dieselbe Rolle gespielt.«

Dieser enorme Erfolg macht *Correggio* zum bekanntesten Künstlerdrama der Romantik und damit zum genrebildenden Exempel für Nachfolger. Autorenkollegen sind sich jedoch über Oehlenschlägers Künstlerdrama uneins. Während sich Friedrich Baron de la Motte Fouqué begeistert zeigt und in *Correggio* einen würdigen Nachfolger des Künstlerdramoletts Goethes erkennt,[27] bewertet der in Dresden als Hofdramaturg wirkende Ludwig Tieck das Oehlenschläger'sche Trauerspiel in höchstem Maße kritisch. In seinen *Dramaturgischen Blättern*, einer Beilage der *Dresdner Morgen-Zeitung*, geht Tieck, selbst ein großer Bewunderer der Malerei Correggios,[28] mit dem populären Drama seines Freundes hart ins Gericht. Bei Tiecks Rezension, die 1827 auf sechs Ausgaben der *Dramaturgischen Blätter* verteilt erscheint und in Dialogform als Gespräch zwischen ihm und einem imaginären Malerfreund konzipiert ist, handelt es sich um die umfangreichste, die er je verfasst hat.[29] Tieck durchforstet darin den Publikumsliebling *Correggio* nach Anachronismen und Fehlern, um Oehlenschläger mangelnde Faktentreue und Unkenntnis vorzuwerfen. Die Darstellung der Hauptfigur findet Tieck besonders missraten: Der wirkliche Correggio habe nichts mit der »ersonnenen, kümmerlichen, zusammengedrückten Nebelgestalt« gemein, die Oehlenschläger in Szene setze.[30] Die Dramenhandlung sei in weiten Teilen unglaubwürdig und undramatisch, weshalb für Tieck das Stück als ein »krankhaftes« keinen »bildenden Einfluss« haben dürfe – dass es dennoch Epigonen auf den Plan rufe, die »das Ungesunde, Unverständige und Unmögliche« ihrerseits fortsetzen, stößt ihm bitter auf: »Dies Schauspiel hat ohne Zweifel nachtheilig auf unser Theater gewirkt.«[31] Tieck erkennt in *Correggio* gleichsam ein Symptom der

---

27 »Man dürfte sagen, hier steige Künstlers Erdewallen im vollen Umfange, und über jeden Spott erhaben, neu geadelt vor uns auf. Dabei steht das Ganze recht eigentlich als ein Gemälde da, und wie Correggio selbst schon der eigentliche pittoreske Maler genannt worden ist, so hat ihn unser Dichter auch hier mit einer höchst pittoresken Dichtung umkränzt«; Fouqué 1811, S. 175. Fouqué sieht in *Correggio* einen »ächten Künstlergenius« dargestellt, der zum »unvermeidliche[n] Opfer seiner Kunst« werde; ebd., S. 174f.

28 Tieck nennt Correggio seinen »Lieblingsmaler«; vgl. seinen Brief an Friedrich Schlegel, 4. September 1806, zit. nach Nabbe 1977, S. 157. Auch in Tiecks Künstlerroman *Franz Sternbalds Wanderungen* wird von Correggio, dem »allerlieblichsten Antonio Allegri« geschwärmt: Ausgehend von den lieblichen Darstellungen des Renaissancemalers denkt Sternbald über die Bedeutung des Kolorits und über die Wirkmacht und Größe der Malerkunst nach; vgl. Tieck 1798, S. 346–351.

29 Tiecks Besprechung erscheint zwischen August und Dezember 1827 in den Nummern 16 bis 20 der *Dramaturgischen Blätter*. Im Folgenden wird zitiert nach Tieck 1852. Eindrücklich ist, dass die Tieck'sche Rezension in der Forschung unterschiedlich rezipiert wurde. So grenzt für Willy Krienitz die Spitzfindigkeit des nach Fehlern im *Correggio* suchenden Tieck ans Lächerliche; Krienitz 1922, S. 30. Demgegenüber schätzt Frauke Gries die Besprechung Tiecks als »elegant« verfasst, »amüsant« und »spritzig«; vgl. Gries 1971, S. 199. Später sollte es Tieck übrigens »gereuen«, sich gegen Oehlenschläger und dessen *Correggio* »so strenge ausgesprochen« zu haben; vgl. Ludwig Tieck an Friedrich Arnold Brockhaus, 3. Februar 1852, zit. nach Lüdeke von Möllendorff 1928, S. 187.

30 Tieck 1852, S. 301.

31 Ebd., S. 312f.

»Krankheitsgeschichte […] unsers neueren Theaters«[32], eines Theaters, das sich dem Unmöglichen und Undramatischen verschreibe. Darunter versteht Tieck, wie er in seinem Aufsatz *Das deutsche Drama* ausführt, dass »Handlung, Charakter, Motive, innere Nothwendigkeit und das Wahrscheinliche« vernachlässigt werden, was wiederum in eine »völlige Auflösung« des Theaters münde.[33] Man möchte meinen, hier werden Merkmale der Postdramatik antizipiert. So lehnt Tieck im Oehlenschläger'schen Stück die Künstlergespräche (»ein Hin- und Herreden über Kunst«[34]) als undramatisch ab – sie laufen dem Prinzip der dramatischen Sukzession als einer final orientierten, stetig fortschreitenden Handlung zuwider. Gleichfalls verurteilt er den Monolog Correggios im Bildersaal in Parma: »Was hat dergleichen, sei es nun Gefühl über Gemälde, oder Kritik derselben, mit dem Theater zu thun?«[35]

Tiecks Rezension stellt, ausgehend von *Correggio*, kritische Überlegungen zur Darstellung des Künstlers im Drama an. Von einem Künstlerdrama erwartet Tieck, dass es Wesen und Talent des dargestellten Künstlers vermittelt – dabei sei grundlegend, dass das Schicksal des Helden auch tatsächlich aus seiner Kunst hervorgehe, dass also »Alles aus seinem Talent fließt, welches mit seinem Gemüth sich so innigst verbindet, daß Alles, sowie auch die Umgebung, die äußere Lage, ein untrennbares Ganzes wird.«[36] Tieck wendet sich damit gegen jene Theaterautoren, die zwar eine Künstlerfigur zum Protagonisten ihres Schauspiels erwählen, die Dramenhandlung jedoch nicht der Besonderheit des Künstlerthemas anpassen, sondern eine gewöhnliche Fabel schildern, die ebenso auf »jede[n] andern Menschen« anwendbar sei.[37] Als ein gelungenes Künstlerdrama erkennt Tieck Goethes *Torquato Tasso* an – »eine Aus-

32 Ebd., S. 282.

33 Tieck 1852a, S. 211. Paradigmatisch für die ›völlige Auflösung des Theaters‹ gilt Tieck Friedrich Schillers *Braut von Messina* (1803): »Ich komme immer wieder auf diese Arbeit zurück, weil sie es vorzüglich ist, die unsere Bühne aus allen Fugen gerenkt hat« – sie sei »dem Drama so völlig widersprechend«; ebd., S. 210. Tieck kreidet Schiller insbesondere das »Herausheben und Isolieren lyrischer und oratorischer Theile« an. »Lyrische Ergüsse«, »Reflexionen, Gesinnungen und Meinungen« im Drama wertet Tieck als gattungspoetischen Verstoß, mithin als Zerstörung theatralischer Wirkung; ebd., S. 208f. Stattdessen gelten Tieck Kohärenz, Progression und Kontinuität als Setzung: »In jeder Rede schreitet die Handlung vor, jede Frage und Antwort gibt Theaterspiel, die Spannung steigt, Alles, was hinter dem Theater und in den Zwischenakten geschieht, belebt die sichtbar gemachte Gegenwart«; ebd., S. 203.

34 Tieck 1852, S. 289.

35 Ebd., S. 293.

36 Ebd., S. 277.

37 »Was kann dem Musiker oder Dichter eben anders begegnen […] als jedem andern Menschen, daß er Glück oder Unglück, Leiden und Freuden erlebt, daß er Händel hat, Frieden stiftet, sich verliebt, oder stirbt? Soll er Spieler, Zänker, Verschwender, Geiziger oder Verliebter sein, oder schickt ihm der Dichter seltsame Begebenheiten, Familienverhältnisse, Erkennungen u. dergl. zu, so begreife ich immer nicht, warum der Dramatiker Alles der gleichen einem Maler aufladet; jeder andere Mensch müßte ihm dazu eben so tauglich sein, ja sogar brauchbarer, weil der Malerapparat, Kunstausdrücke, das Malen wol selbst, störend und überlästig sein werden, da die wenigsten Zuschauer diese Dinge verstehen, oder sich für sie interessiren«; ebd., S. 274.

nahme«, wie er betont, die er sogleich relativiert sehen möchte: Goethes Schauspiel komme als Lesedrama zur Entfaltung, durch eine Inszenierung auf der Bühne büße es an poetischer Qualität ein.[38]

Tiecks Ausführungen laufen darauf hinaus, die dramatische Gattung für eine literarische Darstellung des Künstlers zu disqualifizieren. Kontrastiv stellt er dem Künstlerdrama epische Erzählformen gegenüber. Der Autor von *Sternbalds Wanderungen* erklärt, dass die Literarisierung des Künstlers – genauer: diejenige des Malers – sich mehr »dem Roman, der Erzählung und Novelle, wol selbst dem Märchen« eigne:

> Denn hier kann der Apparat des Malergewerbes, die Ansicht über die Kunst, die Geräthe und Zimmer, Modelle und Studien, sowie Alles, was das Talent bedarf und mit ihm zusammenhängt, schicklicher auf interessante Art ausgebreitet und mit der Geschichte selbst lebendig wirkend verbunden werden. Das Individuelle, was den Maler zum Maler macht, kann geschildert und Alles, was im Schauspiel als überflüssig und störend erscheinen würde, in der erzählenden Darstellung anmuthig werden. Selbst das Didaktische, falls der Erzähler etwas von der Sache versteht, findet hier schicklich seinen Platz.[39]

Diese von Tieck postulierte Prävalenz von Künstlerroman und -novelle sollte die das Künstlerdrama begleitende Gattungsdiskussion nachhaltig beeinflussen. Literaturkritiker im fortschreitenden 19. Jahrhundert nehmen die Argumente Tiecks immer wieder auf: Die von ihnen rezensierten Künstlerdramen lehnen sie als langweilig, weil undramatisch, ab und halten fest, »daß das Künstlerleben als ein mehr innerliches, geistiges, am wenigsten zur dramatischen Gestaltung geeignet sei«.[40] Auch Theaterästhetiker und Dramaturgen teilen diese Ansicht und erheben sie in ihren gattungspoetischen Schriften zur normativen Setzung. In seiner erstmals 1863 erschienenen *Technik des Dramas* rät Gustav Freytag den Dramatikern davon ab, »Erfinder, Künstler, Denker« als Helden aufzuführen, denn ihre Tätigkeit und »inneren Kämpfe« seien »recht innerlich undramatisch«: »Das Große in ihnen ist nicht darstellbar, und was dargestellt wird, borgt die Größe des Helden von einem außerhalb dem Stücke liegenden Moment seines Lebens.«[41] Der Berliner Dramaturgieästhetiker Heinrich Theodor Rötscher, dessen *Dramaturgische und ästhetische Abhandlungen*

---

38 Ebd., S. 277.

39 Ebd., S. 276.

40 Besprechung der von A. E. Wollheim da Fonseca verfassten, 1848 in Wien uraufgeführten Tragödie *Raphael Sanzio*, in: »K. k. Hof- und Nationaltheater« 1848, S. 1112. Auch der Theaterrezensent des Wiener Unterhaltungsblatts *Der Wanderer* findet Künstlerdramen – sowohl für ihre Urheber als auch für die Schauspieler – problematisch. Die Aufführung des Dichterdramas *Pietro Metastasio* von Carl Blum besprechend, schreibt er: »Solche Künstlerdramen, die auf ein intensives inneres Leben, meist ohne Handlung und Theatereffect, angewiesen sind, bilden eine eben so gefahrvolle Klippe für den Dichter, als sie in der Darstellung die geweihtesten Talente zu ihrer Veranschaulichung in Anspruch nehmen«; »Kurier der Theater und Spectakel« 1835, o. S.

41 Freytag 1863, S. 59f.

(1867) den kleinen Aufsatz *Worin liegt bei den sogenannten Künstler-Dramen die große Gefahr für den dramatischen Dichter?* enthalten, kann »bei *Künstler-Dramen* nicht genug zur *höchsten Vorsicht* mahnen«.[42]

Da sie der Konzentration und fortschreitenden Dynamik, die der dramatischen Form eignen, widersprechen, werden die narrativen und episierenden Tendenzen des Künstlerdramas von den Gattungstheoretikern als antigenerisch abgelehnt. Diese pejorative Genretheorie kontrastiert mit dem Publikumserfolg, dessen sich das Künstlerdrama zu jener Zeit nachweislich erfreut – so spricht die 35-jährige Aufführungsserie des *Correggio* am Wiener Burgtheater für sich.[43]

Zwei Jahre nach Erscheinen von Tiecks Kritik nimmt Oehlenschläger in seiner *Selbstbiographie* (1829) auf die vernichtende Besprechung Bezug, ein ganzes Kapitel seinem Theaterstück *Correggio* und der Verteidigung gegen Tieck widmend.[44] Dass sein Schauspiel dem gebildeten und kunstsinnigen Publikum gefällt, ist für den Dramatiker das schlagende Argument gegen das Tieck'sche Verdikt – ebenso der Beifall des dänischen Bildhauers Bertel Thorvaldsen, der sich über *Correggio* begeistert zeigte.[45] Selbst bei Künstlern, so Oehlenschlägers Argumentation, finde sein Schauspiel Zuspruch. Den Vorwurf, schlechte Imitationen veranlasst zu haben, weist er selbstbewusst von sich:

> Einen sonderbaren Grund gibt er [Tieck] noch an, warum er meinen Correggio nicht leiden mag: das Stück habe zu *schlechten Nachahmungen* Anlaß gegeben. Ich kenne keine solche. *Van Dycks Landleben* von Kind setzt ja Tieck weit über meinen Correggio. Gesetzt aber, es würden einige gemacht, wäre das mein Fehler? Hat nicht Götz von Berlichingen zu schlechten Ritterdramen Anlaß gegeben? Hat Schiller, hat Tieck keine schlechten Nachahmer gehabt? Ist das nicht ein Beweiß mehr, daß eine Dichtung kräftig wirkt, wenn sie Nachahmungen veranlaßt?[46]

---

42 Rötscher 1867, S. 20, Hervorhebung im Original.

43 Als Autor von Künstlerdramen machte sich am Burgtheater auch Johann Ludwig von Deinhardstein (1790–1859) einen Namen: Mit *Pigault Lebrun*, *Boccaccio*, *Salvator Rosa*, *Hans Sachs* und *Garrick in Bristol*, die zwischen 1816 und 1832 am Burgtheater uraufgeführt wurden und im Jahr 1845 gesammelt unter dem Titel *Künstlerdramen* erschienen, feierte der Wiener Autor und Vizedirektor des Burgtheaters beachtliche Publikumserfolge. »Deinhardstein sah sich selbstbewusst als einen der Hauptbegründer der neuen dramatischen Untergattung des Künstlerdramas«; Gröger 2008, S. 295.

44 Oehlenschläger 1829, S. 144–152.

45 Während seines Aufenthalts in Rom 1806 trug Oehlenschläger Freunden aus *Correggio* vor. In seiner Autobiografie berichtet er: »Und nie vergesse ich, wie ich ihnen das Stück vorlas und Christel Riepenhausen bei der Stelle, wo Coelestina Correggio krönt, ziemlich gleichgültig sagte: ›*Hm, das ist hübsch!*‹, Thorwaldsen aufsprang, mit funkelnden Augen auf ihn sah, und rief: ›*Nein, das ist groß!*‹«; ebd., S. 148, Hervorhebung im Original. Johann Christian Riepenhausen war ein deutscher Maler und Kupferstecher, der von 1805 an in Rom lebte und dort mit Thorvaldsen freundschaftlichen Umgang pflegte.

46 Ebd., S. 151f., Hervorhebung im Original.

Nachgeahmt zu werden, versteht Oehlenschläger als Bestätigung. Die breite Resonanz, die sein Künstlerdrama erfährt, bescheinige ihm literarische Wirkkraft. Mit Kinds *Van Dycks Landleben*, auf das Tieck in seiner Rezension ebenfalls zu sprechen kommt,[47] ist ein weiteres Künstlerdrama benannt, das erheblich zur Popularisierung und Etablierung des Genres beigetragen hat.

2.2 Ein »kunstgeschichtliches Malerschauspiel« – *Van Dycks Landleben*

Der in Dresden wirkende Schriftsteller Friedrich Kind (1768–1843) ist heute nur mehr als Librettist der romantischen Oper *Freischütz* von Carl Maria von Weber bekannt.[48] Das Malerschauspiel *Van Dycks Landleben* verfasst Kind in den Jahren 1814 und 1815. Es wird unter Beifall am 11. November 1816 am Königlichen Hoftheater zu Dresden uraufgeführt und in der Folgezeit auf Bühnen im In- und Ausland gespielt. 1817 erscheint das Stück gedruckt, ausgewiesen als *Malerisches Schauspiel*.[49] Eine zweite, vermehrte und verbesserte Auflage folgt 1821. Diese Zweitauflage ist für die Genregeschichte des Künstlerdramas insofern interessant, als sie *Andeutungen über malerische Schauspiele und damit verwandte Gegenstände*[50] enthält, eine 54 Seiten umfassende Vorrede, in der der Autor ausführlich auf die Entstehungsgeschichte seines Dramas eingeht und den Versuch einer Theorie des Malerschauspiels unternimmt.

Zunächst expliziert Kind die von ihm vorgeschlagene Genrebezeichnung *ex negativo*: Malerische Schauspiele dürfen nicht mit Dramentexten verwechselt werden, die – beispielsweise mit Kupferstichen – bebildert seien. »Eben so wenig sind darunter solche Schauspiele zu verstehen, worin etwa beiläufig ein Maler auftritt und über artistische Gegenstände spricht, wie z. B. in *Emilia Galotti*«.[51] Freunde und Kenner der Malerei und ihrer Geschichte seien die Zielgruppe der malerischen Schauspiele. Diese lassen sich, so Kind weiter, in Gemälde- und Malerschauspiele aufteilen, Letztere wiederum in lebensgeschichtliche und kunstgeschichtliche.[52] Das lebensgeschichtliche

47 Vgl. Tieck 1852, S. 275.

48 Der Komponist Weber war dem Autor beim Dichtertee, dem späteren Dresdner Liederkreis, begegnet. Als Kind dort Auszüge aus *Van Dycks Landleben* vortrug, soll Weber darin – wie dessen Sohn berichtet – »so viel lebendige, dramatische Momente« gefunden haben, »daß er ihn, nach hause begleitend, noch beim Abschiede an sein Versprechen erinnerte, ihm einen Operntext zu schreiben«; M. M. v. Weber 1864, S. 64.

49 Kind 1817.

50 Kind 1821, S. 1–54.

51 Ebd., S. 17.

52 Vgl. ebd., S. 17f. Unter Gemäldeschauspiele versteht Kind solche Schauspiele, die »malerische Gegenstände« in den Vordergrund stellen.

Malerschauspiel beleuchte, zumeist in der Aneinanderreihung einzelner wahrer oder erfundener Künstleranekdoten, Leben und Werk, »Sinnes- und Kunstweise« *eines* Malers. Demgegenüber habe das kunstgeschichtliche Malerschauspiel »einen ganzen Kunst-Cyklus, z. B. die Wirksamkeit einer ganzen Schule (freilich einen gewissen Zeitpunkt derselben ins Auge gefaßt) zum Gegenstande.«[53] Goethes *Torquato Tasso* und Oehlenschlägers *Correggio* subsumiert Kind unter lebensgeschichtlichen Künstlerschauspielen. Die innovative Qualität des kunstgeschichtlichen Malerschauspiels – eben als einem Kunst- *und* Künstlerdrama – reklamiert er für *Van Dycks Landleben*.[54]

Seinem Theaterstück liegen, wie der Autor erläutert, eine dramatische sowie »eine artistische Hauptidee«[55] zugrunde. Die dramatische Intention – die Gegenüberstellung von Liebe und Pflicht, Leidenschaft und künstlerischer Berufung, kurzum: die topische Künstlerproblematik – entfaltet sich entlang einer Anekdote aus dem Leben des jungen Malers Anthonis van Dyck.[56] Erst die »Darstellung der Niederländischen Kunst im leichten Gegensatze der Italienischen« als ›artistische Hauptidee‹ macht das Drama, Kinds Typologie gemäß, zum kunstgeschichtlichen Malerschauspiel. *Van Dycks Landleben* zeichnet aus, dass darin Bildgattungen der niederländischen und der italienischen Schule evoziert werden – »vom Stillleben bis zum Bauertanze, von Frucht-, Blumen- und Feuerstücken bis zu den Nymphen, Heroen und Heiligen«.[57] Diese bildpoetischen Referenzen stellt Kind auf vielfältige Weise her: »bald durch wirkliches Bild, bald durch Costum, bald durch die Requisiten, bald durch sich von selbst gestaltende Gruppirung, bald durch beschreibendes Gespräch«.[58] Hierbei referenziert Kind konkrete Bildwerke, die ihm und seinem Publikum aus der Dresdner Gemäldegalerie oder als Reproduktionsstiche bekannt sind. Darüber hinaus kombiniert er Motive und Elemente mehrerer Gemälde, auch verschiedener Künstler, zu Bildszenen.[59] Das Wiedererkennen und Dechiffrieren dieser Bezüge erfordert ein kunstsinniges Publikum, das sich *vice versa* in seinen Kunstkenntnissen

53 Ebd., S. 33.

54 Vgl. ebd., S. 33f.

55 Ebd., S. 37.

56 In einem Vorspiel und fünf Aufzügen erzählt *Van Dycks Landleben* von einer Jugendliebe des Flamen Anthonis van Dyck (1599 – 1641): Der zwanzigjährige Maler macht sich – auf Geheiß seines Lehrers Peter Paul Rubens – nach Italien auf, um dort sein Talent zu vervollkommnen. Seine Reise unterbricht er in Savelthem, einem Dorf bei Brüssel. Nachdem van Dyck zwei Bilder für die Dorfkirche fertiggestellt hat, gesteht er Lenchen, der Tochter des Schöffen, seine Liebe. Diese ist ihm zugetan, obwohl sie dem jungen Bauern Niclas versprochen ist. Ein Freund von Rubens, der römische Ritter Nanni, und dessen Nichte Paola bemühen sich, ebenfalls in Savelthem eingetroffenen, den verliebten Maler an seine Berufung zum Künstler zu erinnern. Schließlich stößt auch Rubens zur Gesellschaft. In einem Akt von Selbstlosigkeit entsagt Lenchen ihrer Liebe und lässt van Dyck, dessen Künstlerstolz wiedererwacht ist, nach Italien ziehen.

57 Kind 1821, S. 35.

58 Ebd.

59 Vgl. Kinds erläuternde Anmerkungen in der Druckausgabe seines Schauspiels: Kind 1817, S. 186, Anm. 11 sowie S. 189, Anm. 22.

bestätigt fühlt. »Dresdens kunstliebenden Bewohnern« ist denn auch die Erstauflage des Kind'schen Schauspiels gewidmet. Vor diesem Hintergrund wird deutlich, dass die damalige »Kultur der Kunstbeflissenheit«[60] des Bildungsbürgertums am Aufschwung der Künstlerdramen und erzählenden Künstlerliteratur einen wesentlichen Anteil hat.

In seiner Vorrede benennt Kind zwei Inspirationsquellen, die ihn zum Schreiben seines Stücks angeregt haben. Auf einer illustren Geburtstagsfeier im Jahr 1812 begegnen ihm »die ersten, durch lebende Personen dargestellten Gemälde«.[61] Tief beeindruckt hat ihn, neben der Praxis der Tableaux vivants, das Attitüdenspiel der Künstlerin Henriette Hendel-Schütz, die 1814 im Dresdner Hoftheater eine Vorstellung gibt. Besonders die Attitüdendarbietung sollte für Kinds *Van Dyck*-Projekt ausschlaggebend sein.

Henriette Hendel-Schütz (1772–1849) orientiert sich am Vorbild Lady Hamiltons.[62] Wie diese verkörpert sie – unter Zuhilfenahme von Tüchern und Shawls – antike und klassische Bildmotive. Indem Hendel-Schütz das Repertoire um Sujets neuzeitlicher Kunst und um eigene Erfindungen erweitert, entwickelt sie die Kunstform der Attitüden fort. Sie organisiert Einzelattitüden zu zusammengehörigen Zyklen, beispielsweise zu einem »Cyclus der Madonnen italienischer Schule«[63], und vermag so eine »Kunstgeschichte in beweglichen Bildern«[64] zu präsentieren. Eingeschobene Kommentare und Reflexionen von Philosophieprofessor Karl Julius Schütz, ihrem Ehemann, runden das für ein kunstsinniges Publikum bestimmte Bildprogramm ab.

60 Vgl. hierzu Stottmeister 2021, S. 321.

61 Kind 1821, S. 7. Tableaux vivants etablierten sich an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert. Auf der Theaterbühne kamen sie zur Ausfüllung von Zwischenakten zum Einsatz, in gehobener Gesellschaft entwickelten sie sich bald zu einer beliebten Form privaten Divertissements: Bekannte Sujets der bildenden Kunst wurden von Einzelpersonen oder Gruppen, in eingefrorener Bewegung, nachgestellt, dem Publikum also als ›lebende Bilder‹ präsentiert; zum Spiel gehörte »die exakte Nachahmung von Pose, Kostüm, Schminke«; Brandl-Risi 2014, S. 350. Die 1806 erschienenen *Wahlverwandtschaften*, worin Goethe die Aufführungspraxis des Tableau vivant umfänglich beschreibt, dürften zur Konjunktur der Lebenden Bilder als Modephänomen, oszillierend zwischen Kunstform und Gesellschaftsspiel, nicht unwesentlich beigetragen haben. Als künstlerische Praxis sind Tableaux vivants ein, so formuliert Goethe, »Zwitterwesen zwischen der Malerei und dem Theater«; Goethe an Johann Heinrich Meyer, 9. Februar 1813, zit. nach Goethe 1994, S. 183.

62 Die mit den Tableaux vivants verwandte Attitüdenkunst wurde ebenfalls im ausgehenden 18. Jahrhundert populär. Als ihre Begründerin gilt die als Pionierin der Performance Art gefeierte Engländerin Lady Emma Hamilton (1765–1815), die in rascher Folge – und begleitet von den kunstgeschichtlichen Erläuterungen ihres Ehemannes, des Altertumsforschers und Botschafters Sir William Hamilton – antike und klassische Bildmotive verkörperte. In einer Aufführung soll sie bis zu 200 Motive und Affekte dargestellt haben; vgl. Brandl-Risi 2003, S. 187.

63 »Inhalt der Kupfertafeln« 1808.

64 »Attitüden« 1814, S. 371.

Das Paar tritt sowohl in privaten Kreisen als auch auf Theaterbühnen auf.[65] In der Heinrich-von-Kleist-Forschung ist Hendel-Schütz dafür bekannt, im Frühjahr 1811 ausgewählte Szenen aus *Penthesilea* im Konzertsaal des Berliner Nationaltheaters als Attitüdenfolge vorgeführt zu haben.[66]

Die Attitüdenkunst der Henriette Hendel-Schütz arbeitet mit dramatischen Momenten. Diese entstehen einerseits durch die Kombination einzelner Attitüden zu zusammengehörigen Folgen, andererseits setzt Hendel-Schütz gezielt Beleuchtungseffekte und musikalische Untermalung ein, um die Wirkung ihrer Darbietungen zu verstärken. So kommt im Dresdner Theater ein »Candelabre mit 50 Wachslichtern« zum Einsatz, der die Attitüdenkünstlerin angemessen ausgeleuchtet in Szene setzt.[67]

---

65 Bei allem pädagogisch-didaktischen Anspruch dürfte bei Hendel-Schütz' Darbietungen sicher auch eine erotische Komponente mitgeschwungen haben. Besonders im intimen Rahmen der häuslichen Privatvorstellung wurde der Körper der nur mit einer Tunika bekleideten Darstellerin zum konsumierbaren Objekt für den ›männlichen Blick‹. Auf diese Erotisierung und Objektifizierung der Attitüdenkünstlerinnen geht unter anderem Dagmar von Hoff ein; vgl. Hoff 1989, S. 117f. Zwar handelt es sich bei der Attitüdenkunst um eine vorwiegend weibliche Darstellungspraxis, doch gab es auch männliche Vertreter, etwa Gustav Anton Freiherr von Seckendorff (1775–1823), der Henriette Hendel-Schütz auf ihren Reisen begleitete und unter dem Künstlernamen Patrik Peale als Attitüdendarsteller auftrat.

66 Vgl. Sinisi 2010, S. 36. Umso erstaunlicher ist Hendel-Schütz' Darbietung, bedenkt man, dass Kleists 1808 gedrucktes Drama erst 1876 uraufgeführt werden sollte.

67 Böttiger 1814, S. 607. Neben Kind saß am 4. März 1814 auch der Schriftsteller und Journalist Karl August Böttiger im Publikum des Hoftheaters. In einem umfassenden Bericht, veröffentlicht im *Morgenblatt für gebildete Stände*, lobt er Hendel-Schütz für den »Reichthum ihrer mimischen Kunstschöpfungen«; ebd. Böttiger, der zuvor einer Privatvorstellung der Schauspielerin beigewohnt hatte, betont den Einmaligkeitscharakter der präsentierten Attitüden, die »in hundert Schattierungen und Abstufungen immer anders und anders hervortreten, und bey keiner wiederholten Vorstellung ganz dieselben sind«. Auch erfahren wir aus Böttigers Aufsatz mehr über die Dynamik zwischen Attitüdenspiel und Kommentar: »Zweckmäßig unterhielt Hr. *Dr. Schütz* in den kurzen Zwischenräumen, welche theils die Besorgung der Lichtmasse, theils die Abschnitte zwischen den verschiednen Abtheilungen gestatteten, indem er ans Proscenium hervortrat, die Versammlung mit dem Zweck und Stoff dieser Darstellungen, las bald ein biblisches Idyll, bald ein Sonnett von *A. W. Schlegel* zur Einleitung vor, und machte sehr sinnreich aufmerksam auf den Unterschied zwischen der deklamatorischen Mimik, wie sie der Schauspieler bedarf und *Engel* entwickelt, und dieser blos mahlenden Pantomime, entwickelte die Verschiedenheit zwischen den einzelnen Attitüden einer *Lady Hamilton*, oder den Gemähldestellungen, wie sie in *Goethe's* Wahlverwandtschaften vorkommen, und längst ein Unterhaltungsspiel in den gebildeten Zirkeln mancher Hauptstädte geworden sind, und zwischen diesen zu einer ganzen Reihe von Situationen in derselben Kunstfabel oder heiligen Sage gerundeten, lebendig fortschreitenden mimischen Kunst*handlungen* seiner Gattinn, und bestimmte so die Grenzen einer Kunst, die man in ihrer zusammengesetzten Aufeinanderfolge den Monolog eines Ballets nennen möchte«; ebd., Hervorhebung im Original. (Mit Engel ist Johann Jakob Engel gemeint, Autor der *Ideen zu einer Mimik* (1785/86). Bei ihm nahm Henriette Hendel-Schütz Schauspielunterricht; vgl. hierzu Wiens 2000, S. 122f.) Als grundlegender Bestandteil der Gesamtinszenierung liefert der Schütz'sche Kommentar das Hintergrundwissen zu den als Attitüden präsentierten Bildern und Geschichten, er stellt intertextuelle und intermediale Bezüge her – deutlich tritt

Obschon sich Kind davon hingerissen zeigt, vermisst er an Hendel-Schütz' Attitüdenspiel eine »engere, dichterische Verbindung«. Er schreibt:

> Schon in der dritten, vierten Pause ward es mir wahrscheinlich, daß hier die engere, dichterische Verbindung, ich möchte sagen, die Einheit des Ganzen abgehe, und daß diese, wenigstens für mich, durch den kunstgeschichtlichen Zusammenhang nicht ersetzt werde. Noch ehe der Vorhang für diesen Abend gänzlich gefallen war, lag deutlich die Möglichkeit vor mir, ein zusammenhängendes, den ganzen Abend ausfüllendes Kunst-Schauspiel zu geben, beweglich, dramatisch fortschreitend, bald allgemeine Kunst-Ideen aussprechend, bald das Gefühl und Wirken *eines* Künstlers, bald das einer *ganzen Schule*, versinnlichend, bald auch wirkliche Gemälde vors Auge führend.[68]

Van Dycks Landleben ist der Einfluss der Lebenden Bilder und Attitüden deutlich eingeprägt. Indem Kind diese Darstellungspraktiken in sein Theaterstück integriert, bringt er »sogenannte *tableaux mouvants*« auf die Bühne, »die aber doch mit fortgehenden Pantomimen nicht zu verwechseln sind«[69]. Hierfür erhält er in zeitgenössischen Rezensionen anerkennenden Zuspruch: »Diese Idee ist als ein wahrer und schätzbarer Gewinn für die theatralische Darstellung zu betrachten«, urteilt ein Rezensent über die Premiere des *Van Dyck* am Wiener Burgtheater im April 1817.[70]

In seiner 1820 verfassten Vorrede macht sich Kind für die Einheit der Künste stark, im Speziellen plädiert er für die Verbindung zwischen Mal- und Dichtkunst als »Schwesterkünste«[71]. So ruft er die Formel *ut pictura poesis* auf, mit der Horaz in der *Ars poetica* Dichtung und Malerei korreliert – seit der Renaissance ein verbrei-

---

hier der pädagogische Anspruch der Veranstaltung zutage. Darüber hinaus nutzt Karl Julius Schütz den Kommentar auch als Möglichkeit, über das Format der Attitüdenfolgen selbst zu reflektieren und es von verwandten Kunstformen, etwa der Pantomime, abzugrenzen.

68 Kind 1821, S. 10, Hervorhebung im Original.

69 »Tableaux« 1817, S. 658.

70 »Notitzen. Theater« 1817, S. 188. In *Der Gesellschafter* ist über die Dresdner Inszenierung zu lesen: »Ueberlegen wir die Geschichte dieser neuentstehenden Gattung des Schauspiels, so bildet die Liebhaberei: Bilder berühmter Meister durch lebende Personen zu gesellschaftlichen Festen darzustellen, dann die mimisch hinzugefügten Scenen der Frau Händel-Schütz, den Uebergang, und wir sind vollkommen überzeugt, daß durch das Dramatische, was hinzugefügt, sehr glücklich die Art Lücke gefüllt ist, die Jedermann bei jenen Vorstellungen quälte und besonders das ewige Abbrechen und Wiederbeginnen unerträglich machte«; »Zeitung der Ereignisse und Ansichten« 1817, S. 576. Vgl. gleichfalls die Rezension in der Beilage der *Allgemeinen Zeitung*: »Deutschland« 1816. Wenig überzeugt zeigt sich hingegen der Rezensent des Unterhaltungsblatts *Iris*, der die Frankfurter Inszenierung des *Van Dyck* im März 1826 bespricht: Kinds »ganz charmante Tableau's« werden als überholter modischer Trend belächelt, in einer späteren Rezension ist von *Van Dyck* gar als einem »dramatische[n] Unding« die Rede: »Was soll, was kann die dramatische Kunst aus dieser Masse von Figuren Anderes, Höheres machen, als einige Bilder nach der niederländischen Schule nothdürftig beleben, und ist eine solche Aufgabe für den darstellenden Künstler kein Mißgriff, so giebt es in der Welt keinen!«; vgl. »Chronik der Frankfurter National-Bühne« 1826, S. 224 und »Chronik der Frankfurter Schau-Bühne« 1826.

71 Kind 1821, S. 4.

teter Topos der Verschwisterung der Künste. Dass Kind sich ferner auf Gotthold Ephraim Lessing, dem Autor des *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766), beruft, mag zunächst verwunderlich erscheinen. Lessing besteht in seiner wirkmächtigen Abhandlung, dem horazischen Diktum widersprechend, auf eine strikte Trennung der Kunstgattungen, die sich zwar beide der Nachahmung von Natur verschreiben, jedoch nach Gegenstandsbereich und Zeichen zu unterscheiden seien: Während die Dichtung als Zeitkunst sukzessive Handlungsverläufe nachahme, präsentiere die Malerei – als Raumkunst – Körper, im simultanen Nebeneinander angeordnet auf einer Fläche. Darüber, dass Lessing dem komplementären Verhältnis von Malerei und Dichtung eine Absage erteilt, sieht Kind großzügig hinweg und beansprucht ihn als einen Gewährsmann fürs Intermediale: »Derselbe Meister, welcher die Gränzen beider Herrscherinnen absteckte, stellte ihre Reiche natürlich auch in der Eigenschaft sich nahe berührender Nachbarstaaten dar.«[72] Gerade in der Schauspielkunst erkennt Kind ein vereinigendes und vermittelndes Element zwischen Mal- und Dichtkunst.[73] Damit greift er die Lessing'sche Bestimmung vom Theater als »lebendige« bzw. »transitorische Malerei«[74] auf, der in der *Hamburgischen Dramaturgie* eine Zwischenstellung zugewiesen wird: »Die Kunst des Schauspielers stehet hier, zwischen den bildenden Künsten und der Poesie, mitten inne.«[75]

Angeregt von der frühromantischen Vorstellung einer das Gattungssystem sprengenden »progressiven Universalpoesie«[76], tritt Kind – mit schielendem Blick auf die multimedialen Kunstformen der Oper und des Balletts – für ein Theater ein, das sich Musikbegleitung, Lichtdramaturgie, »großer Naturgemälde, architektonischer Prospecte u. s. w.« bedient, um in der Vereinigung mehrerer Künste »ein erfreuliches Ganzes« entstehen zu lassen.[77] Hier scheint in Ansätzen das Konzept vom Gesamtkunstwerk durch. Auch dem Theologen und Schriftsteller Karl Friedrich Eusebius Trahndorff, der in seiner 1827 erschienenen *Ästhetik oder Lehre von der Weltanschauung und Kunst* den Begriff »Gesamt-Kunstwerk« einführt, gilt die Oper als Exempel für das natürliche Zusammenstreben der Künste.[78] Deren multimediales Programm

72 Ebd.

73 Vgl. ebd., S. 6.

74 Lessing 1766, S. 31 und Lessing 1769, S. 38.

75 Lessing 1769, S. 38.

76 Schlegel 1798, S. 28. »Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie. Ihre Bestimmung ist nicht bloß, alle getrennte Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen, und die Poesie mit der Philosophie, und Rhetorik in Berührung zu setzen. Sie will, und soll auch Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie, und Naturpoesie bald mischen, bald verschmelzen, die Poesie lebendig und gesellig, und das Leben und die Gesellschaft poetisch machen, den Witz poetisiren, und die Formen der Kunst mit gediegnem Bildungsstoff jeder Art anfüllen und sättigen, und durch die Schwingungen des Humors beseelen.«

77 Kind 1821, S. 5f.

78 Trahndorff 1827, S. 312. Trahndorff schreibt, »daß die vier Künste, die ebengenannte Kunst des Wortklanges, die Musik, Mimik und Tanzkunst die Möglichkeit in sich trügen zu einer Darstellung zusammen zu fließen. Diese Möglichkeit gründet sich aber auf ein in dem gesamten Kunstgebiete liegendes Streben zu einem Gesamt-Kunstwerke von Seiten

will Kind auf das Theater applizieren. Kinds Vision eines intermedialen, immersiven Theaterereignisses verlangt nach einer Aufführungspraxis, die gezielt mit synästhetischen Strategien operiert.

Kind selbst begleitet, teilweise in leitender Funktion, die Vorbereitung der *Van Dyck*-Uraufführung am Dresdner Hoftheater.[79] Für die aufwendige Produktion, an der mehr als 28 Schauspieler mitwirken, werden keine Mühen gescheut. Kantor Christian Theodor Weinlig komponiert Musikstücke, die fast den gesamten letzten Akt des Schauspiels musikalisch untermalen. Für die Bühnendekoration zeichnen die Hoftheatermaler George Friedrich Winkler und Johann Gottfried Jentzsch verantwortlich. Bildkopien, die im Vorspiel das Atelier Rubens' ausstaffieren, stammen von Akademieprofessor Traugott Leberecht Pochmann. Gemälde der Dresdner Galerie liefern die Vorlagen für das Kostüm. »Die Gallerie war mehrere Male den Schauspielern geöffnet, um die Kostümes und die Manier der zu gebenden Niederländer, an den Originalen zu studieren«, berichtet das *Dramaturgische Wochenblatt*.[80] Zum Ende der Vorstellung erscheint ein lebender Schimmel, auf den sich der Künstlerprotagonist schwingt und von der Bühne reitet – das Pferd wurde durch einen Vorsteher der königlichen Reitschule eigens auf seine Statistenrolle vorbereitet, und der Schauspieler Friedrich Hellwig nahm mehrwöchige Reitübungen, um den Schimmel »mit dem nöthigen Anstande tummeln zu können«.[81]

Neben akustischen und visuellen Eindrücken arbeitet Kinds ›Kunst-Schauspiel‹ mit Effekten, die die Sekundärsinne der Zuschauer ansprechen. Ironisch stellt ein Theaterkritiker fest, dass man *Van Dycks Landleben* als ein »*malerisches* Schauspiel mit *Musik* und *Odeurs*« hätte bezeichnen können.[82] So ist Kind daran gelegen, das Publikum auch mittels olfaktorischer Reize in die Aufführung eintauchen zu lassen. Zu Beginn des ersten Aufzuges sitzen Bauern trinkend und schmauchend vor einer Herberge. Auf der Bühne des Frankfurter National-Theaters, das *Van Dyck* im März 1826 aufführt, rauchen die Darsteller echten Tabak. Im Unterhaltungsblatt *Iris* zeigt man sich über diese derbe Inanspruchnahme des Geruchssinns empört.[83] Dem Tabakrauch der niederländischen Bauern stellt Kind kontrastiv das Räucherwerk

---

aller Künste, ein Streben[,] das in dem ganzen Kunstgebiete ursprünglich ist, sobald wir die Einheit seines innern Lebens erkennen«; ebd.

79 Vgl. Böttiger 1817, o. S. Regisseur der Dresdner Inszenierung ist Friedrich Hellwig, der zugleich die Hauptrolle des Anthonis van Dyck spielt. Kind, der den Proben beiwohnt, übernimmt – wie Böttiger berichtet – einen Teil der Leitung. Vgl. hierzu auch »Theater-Nachrichten aus Dresden« 1816, S. 174.

80 »Korrespondenz-Nachrichten aus Dresden im November« 1816, S. 178.

81 Ebd., S. 178f. und Böttiger 1817, o. S.

82 »Chronik der Frankfurter National-Bühne« 1826, S. 204, Hervorhebung im Original.

83 »Zu *riechen* war, vielleicht nicht im Willen des Dichters, dem wir diesen derben Contrast nicht zutrauen mögen, ein wahrer L–wenzel [= Lausewenzel], den die niederländischen Bauern rauchen«; ebd. ›Lausewenzel‹ ist, nach Adelungs *Grammatisch-kritischem Wörterbuch*, »in den niedrigen Sprecharten, eine verächtliche Benennung des schlechtesten aus gemeinem Landtobake zubereiteten Rauchtobakes«; URL: https://www.woerterbuchnetz.de/Adelung/Lausewênzel (Zugriff: 1.8.2023).

gegenüber, das im zweiten Aufzug das Erscheinen der vornehmen Italienerin Paola begleitet.[84] Der Weihrauch bestärkt das Bildzitat, das mit ihrem Auftritt verknüpft ist: Referenziert werden soll das aus der Dresdner Gemäldegalerie bekannte Andachtsbild der *Heiligen Cäcilie* von Carlo Dolci.

Deutlich wird, dass *Van Dycks Landleben* auf die Herstellung von Atmosphären abzielt, die – wie beschrieben – in der Aufführungssituation effektvoll mithilfe eines multimedialen Programms evoziert werden.

Dem Publikum, das erst lernen müsse, sich in diese »ganz neue Art von Drama« hineinzuschauen und hineinzudenken, empfiehlt der mit Kind befreundete Karl August Böttiger, *Van Dycks Landleben* im Dresdner Hoftheater mehrmals anzusehen.[85] Der die Inszenierung im Januar 1817 in der *Abend-Zeitung* rezensierende Böttiger konstatiert ferner, dass »ein Stück *der Art* erst bei ruhiger Lektüre ganz gewürdigt werden« könne.[86] Der Rezensent schlägt somit das Kind'sche Schauspiel als Lesedrama vor.

Im Dezember 1817 – rund ein Jahr nach der Theaterpremiere – erscheint Kinds Kunst- und Künstlerdrama gedruckt im Verlag von Georg Joachim Göschen in Leipzig.[87] Die Aufmachung der Publikation richtet sich an einen kunstsinnigen Rezipientenkreis, den »Freunden der Poesie und Malerei«[88]: *Van Dycks Landleben* wird »in geschmackvollem Einband«[89] mit goldgeprägten Bordüren und Vignetten auf beiden Einbanddecken zum Verkauf angeboten, ausgestattet mit einem das Brustbild van Dycks zeigendem Frontispiz und sechs (gegen Aufpreis kolorierten) Umrisskupfern. Die von Georg Emmanuel Opiz (1775–1841) angefertigten Kupferstiche illustrieren Szenen des Theaterstücks, zugleich setzen sie die von Kind in das Drama eingebetteten piktoralen Bezugnahmen ins Bild. Der erste Kupferstich etwa zeigt, wie im Vorspiel beschrieben, die Rubens'sche Familie im Künstleratelier – der Stich zitiert Porträts der mit Rubens verheirateten Hélène Fourment, ebenso reproduziert er das aus der Dresdner Gemäldegalerie bekannte Bild *Die beiden Söhne des Rubens*, auf welches Kind mit dem Auftritt der Jungen Albert und Paul anspielt.[90] August von Kotzebue, der die Dramenveröffentlichung in seinem *Literarischen Wochenblatt* bespricht, lobt deren bibliophile Ausstattung.[91] Augenscheinlich sind Kind und sein

84 Vgl. Kind 1817, S. 75.

85 Böttiger 1817, o. S. Auch in der *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur und Mode* betont man die Wichtigkeit »öfterer Anschauung« des Kind'schen Schauspiels; vgl. »Correspondenz-Nachricht« 1819, S. 502.

86 Böttiger 1817, o. S., Hervorhebung im Original.

87 Vgl. Göschens Inserat, in: »Literarische Nachrichten« 1817, S. 2766. *Van Dycks Landleben* und *Der Weinberg an der Elbe* bilden Kinds zweiteilige Reihe der *Malerischen Schauspiele*. Die Bände erscheinen zeitgleich.

88 Kind 1821, S. 3.

89 »Beurtheilungen neuer Schriften« 1817.

90 Vgl. Kind 1817, S. 20–23.

91 »Schön gedruckt, mit schönen Kupferstichen verziert, in einem blauen mit Gold geschmückten Gewande, lachte *Van Dyk's Landleben* um so freundlicher uns an, da schon der Nahme des Verfassers, Friedrich Kind, hinreichend gewesen wäre uns zu locken«; Kotzebue 1818,

Verleger darum bemüht, dem ›malerischen Schauspiel‹ auf buchmaterieller Ebene Rechnung zu tragen.

Zum Peritext der Druckausgabe gehört weiterhin ein nicht unbeträchtlicher Anmerkungsapparat. Wenn Böttiger erklärt, dass sich *Van Dycks Landleben* um »die Bildung des Geschmackurtheils« verdient mache, betont er den didaktischen Wert des ›kunstgeschichtlichen Malerschauspiels‹.[92] Analog markieren die Endnoten, die dem Dramentext angefügt sind, Kinds Publikation als bildende Lektüre. In insgesamt 27 Anmerkungen liefert der Autor Kontextwissen und weiterführende Details zum Leben und Werk der Künstler van Dyck und Rubens. Der gelehrte Anspruch wird durch den Hinweis unterstützt, dass »fast Alles, was in dieser Dichtung berührt wird«, auf geschichtliche Überlieferung gründe.[93] In den Anmerkungen deckt Kind außerdem einen Teil seiner Bildzitate auf und macht dem Leser dieserart Rezeptionsvorgaben bzw. -vorschläge.

Hier zeigt sich, dass paratextuellen Phänomenen im gedruckten Kunst- und Künstlerdrama eine zentrale Bedeutung zukommt: Die materielle Ausstattung der Dramenpublikation, ihre Illustrationen, der Anmerkungsapparat ebenso wie die von der Zweitauflage an enthaltene Vorrede Kinds wirken als Peritexte lektüresteuernd, sie geben dem Leser Informationen und Interpretationen an die Hand. Auch die dem Kunst- und Künstlerdrama inhärente Intermedialität zeigt sich am Beispiel von *Van Dycks Landleben* in charakteristischer Ausprägung. So hat die hohe Verweisdichte des Theaterstücks zur Folge, dass die Dresdner Gemäldegalerie gleichsam den Status eines Prätextes erhält. Ob seiner piktoralen und kunstgeschichtlichen Bezugnahmen erweist sich das ›kunstgeschichtliche Malerschauspiel‹ als äußerst voraussetzungsreich, es bedarf eines kunstgebildeten Rezipienten. Wer die in Kinds Schauspiel zitierten Gemälde »nicht gesehen, kann diese sich nicht vergegenwärtigen«, gibt dementsprechend ein Theaterkritiker der *Wiener-Moden-Zeitung* zu bedenken.[94] Auch das Kunst- und Künstlerdrama der Gegenwart ist, wie am Beispiel der Theaterarbeiten Schlingensiefs zu zeigen sein wird, auf ein über Kunst und Kunstdiskurse informiertes Publikum angewiesen.

Für die vorliegende Studie aufschlussreich ist der Befund, dass in den Künstlerdramen Oehlenschlägers und Kinds erste Ansätze postdramatischer Strategien auszumachen sind. Die narrativen und episierenden Aspekte, die Tieck an *Correggio* so scharf verurteilt, antizipieren ein postdramatisches Diskurstheater, in dem sich Handlung und

S. 200. Während er die buchbinderische Verarbeitung und die Ausstattung der Publikation lobt, kritisiert Kotzebue Form und Inhalt des Kind'schen Schauspiels. Der Wechsel von gebundener und ungebundener Rede missfällt dem Rezensenten. Auf inhaltlicher Ebene kritisiert Kotzebue insbesondere den unsteten und launenhaften Charakter der Hauptfigur: Van Dyck, der nicht recht wisse, was er wolle, sei »kein Held für die Bühne«.

92 Böttiger 1818, o. S.

93 Kind 1817, S. 187, Anm. 17.

94 Hebenstreit 1817, S. 261.

Figuren gänzlich in ›undramatisches‹ »Hin- und Herreden«[95] auflösen. *Van Dycks Landleben* wiederum zeigt, wie bereits das frühe Kunst- und Künstlerdrama seine inhärente Multi- und Intermedialität entdeckt und mit einer Fülle an intermedialen Referenzen das äußere Kommunikationssystem gegenüber der binnenfiktionalen Ebene aufwertet. In dem *tableaux mouvants* vorführenden ›kunstgeschichtlichen Malerschauspiel‹ treten Gestaltungsmittel wie die Proxemik der Schauspieler, ihr Kostüm, Requisiten und Bühnenraum, Licht und Musik als gleichrangige Elemente neben den Text. Welche Bedeutung dem Kuratieren der paratextuellen Gestaltung des Kunst- und Künstlerdramas zukommt, hat die Druckausgabe von *Van Dycks Landleben* vor Augen geführt.

Die postdramatische Qualität, die selbst dem frühen Künstlerdrama innewohnt, unterstreicht einmal mehr, dass diese traditionsreiche Genrebezeichnung für eine Analyse der Theaterproduktionen Christoph Schlingensiefs fruchtbar ist. Wie die folgenden Text- und Aufführungsanalysen deutlich machen, wird in den Schlingensief'schen Kunst- und Künstlerdramen das, was bei Oehlenschläger und Kind als Potenzial aufscheint, mit den Möglichkeiten des Gegenwartstheaters zur vollen Entfaltung gebracht.

3 Forschungsstand

Die von Friedrich Kind in seinen *Andeutungen über malerische Schauspiele* vorgelegte Genretypologie stößt bei Zeitgenossen mehrheitlich auf Ablehnung. Ludwig Tieck, der in seiner *Correggio*-Rezension auf Kinds Vorschlag zu sprechen kommt, weist ihn als »völlig unmöglich« zurück: »[S]o witzig der Spaß ist, kann weder im Scherz noch Ernst die Malergilde ein eigenes Schauspiel bilden, so wenig es Feldherren- oder Ministertragödien als eine Gattung geben kann.«[96] Kind reagiert prompt mit einer Stellungnahme in der von ihm herausgegebenen *Dresdner Morgen-Zeitung*, in der die *Dramaturgischen Blätter* Tiecks erscheinen.[97] In der Ausgabe vom 18. Dezember

95 Tieck 1852, S. 289.

96 Ebd., S. 275f. Mit beißender Ironie lässt sich der Journalist und Dramatiker Adolph Müllner über Kinds Theorie zum Malerschauspiel aus; vgl. Müllner 1821 und Müllner 1826. Einen Giftpfeil gegen Kind schießt auch Christian Dietrich Grabbe in seinem 1822 verfassten Lustspiel *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* ab. Darin lässt er die Figur des Schulmeisters deklamieren: »Die Malerschauspiele sind was neues, Herr Baron. Ein Kind, welches gern mit Farben und Bilderchen spielt, freut sich, sie erfunden zu haben; ihr Character besteht darin, daß alles, was in ihnen vorkommt, malerisch ist; so z. B. sind die auftretenden Personen immer einfältige Pinsel, wie unter andren der Ritter Nanni, Van Dyk, Spinarosa, der Marchese di Sorrento u. s. w.«; Grabbe 1827, S. 87. Die beiden letztgenannten Figuren treten in Ernst von Houwalds Trauerspiel *Das Bild* (1818/19) auf.

97 Friedrich Kind, Ludwig Tieck, Karl C. Kraukling und Friedrich Adolf Ebert gründeten die *Dresdner Morgen-Zeitung* 1827 als Konkurrenzblatt zur *Abend-Zeitung*; als Herausgeber firmierten Kind und Kraukling. Wenig erfolgreich wurde die *Morgen-Zeitung* bereits im Juni 1828 eingestellt. Von 1825 bis 1841 wirkte Tieck als Dramaturg am Dresdner Hoftheater.

1827 verteidigt Kind – in einem Artikel mit der Überschrift *Maler-Schauspiele?* – das Existenzrecht dieser Genrebezeichnung als »allgemein verständlich«. Zudem weist er darauf hin, dass sich der Terminus Künstlerdrama, als Oberbegriff zum Malerschauspiel, als »längst gebräuchlich« durchgesetzt habe.[98]

Entgegen Tiecks Einwands besteht der Genrebegriff des Künstlerdramas – ebenso wie der Subgenrebegriff des Malerdramas – im Verlauf des 19. Jahrhunderts fort. Die Literaturwissenschaft, die sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts mit dem Künstlerdrama auseinandersetzt, kann somit auf einen sowohl in der Literatur als auch in der Literaturkritik etablierten Begriff zurückgreifen. Mit Künstlerdramen des 18. und 19. Jahrhunderts befassen sich drei Dissertationen der 1920er-Jahre.[99] Beiläufig geht Herbert Marcuse, der 1922 seine Doktorarbeit *Der deutsche Künstlerroman* vorlegt, auf das Künstlerdrama ein und setzt dem durch Tieck begründeten *paragone* zwischen Künstlerroman und Künstlerdrama eine versöhnliche Position entgegen – so stellt er das Künstlerdrama weder kategorisch infrage, noch spielt Marcuse es gegen den Künstlerroman aus, vielmehr attestiert er ihnen gattungsbedingt divergierende Bestrebungen.[100]

---

98 Kind 1827, Sp. 1616. »Wenn man kurz und verständlich sagt: Künstler-Drama, militairisches Schauspiel, ländliches Gemälde, Fischer-Idyll, sogar Literatur-Geschichte etc. begründet man dadurch auch die Gattungen: Handwerker-Drama, Reichs-Contingents-Schauspiel, Marktflecken-Gemälde, Krebsfänger-Idyll, Maculatur-Geschichte? Sind aber obige Benennungen längst gebräuchlich, ohne daß jemand Anstoß daran genommen, warum sollte der Ausdruck: ›malerische Schauspiele‹, ja selbst der mir untergeschobene: ›Maler-Schauspiele‹, verwerflich seyn? Ist nach ihm nicht auch der: ›Maler-Novelle‹ gebildet worden, lieset man beide nicht sehr oft und sind sie nicht allgemein verständlich?«

99 Krienitz 1922, Goldschmidt 1925 und Levy 1929.

100 Marcuse geht davon aus, dass der Künstlerroman seinen Protagonisten zunächst im Konflikt mit der Gesellschaft darstelle, ihn in der Folge jedoch bei seinem Versuch begleite, die als qualvoll charakterisierte Dichotomie von Kunst und Leben im Laufe der Romanhandlung zu überwinden und eine neue Einheit anzustreben. Als Musterbeispiel einer solchen Entwicklung gilt Marcuse *Wilhelm Meisters Lehrjahre*: Mit Wilhelms Erreichen einer »einheitlichen Lebensform« werde das ›Künstlerproblem‹ gelöst und der Künstlerroman in den Bildungsroman überführt, der den Weg »vom subjektivistischen Künstlertum zum harmonischen Menschentum« nachzeichne; Marcuse 1981, S. 84. Während Marcuse dem Künstlerroman somit »eine allgemeine Tendenz zur Versöhnung« zuschreibt, bescheinigt er dem Künstlerdrama eine genau gegensätzliche Tendenz, die er in der Gattung desselben begründet sieht: »Wo es sich von vornherein um Überwindung eines Zwiespalts, um den Versuch einer Versöhnung von Gegensätzen, eines Ausgleichs und Angleichs, um eine wesentlich von der Umwelt bestimmte Wirkung handelt, kommt das Drama als Kunstform nicht in Betracht: bedeutet es doch gerade Bejahung des Kampfes, Aufeinanderprall von Subjekt und Objekt. Wo daher das Drama eine dem Künstlertum wesentlich zugehörende Problematik gestaltet, wird es die Gegensätze in letzter Steigerung zusammenballen: die Zweiheit von Kunst und Leben, Künstlertum und Menschentum zu einem akuten Konflikt in symbolisch zusammengedrängter Handlung anschwellen lassen«; ebd., S. 18. Demzufolge könne das Künstlerdrama, aufgrund seiner konfliktorientierten Grundstruktur, nicht die Auflösung der ›Zweiheit von Kunst und Leben‹, sondern allein eine Zuspitzung dieses Konflikts in Szene setzen.

Auch in der ersten Auflage des *Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte* (1926/28) ist das Künstlerdrama mit einem Artikel vertreten. Sein Verfasser Werner Deetjen schlägt darin einen Bogen von Goethes Dramoletten *Künstlers Erdewallen* und *Künstlers Apotheose* bis zu den Künstlerdramen des frühen 20. Jahrhunderts, insbesondere zu jenen Gerhart Hauptmanns.[101] Der Lexikonbeitrag beginnt mit der Feststellung, dass sich Künstlerdramen gemeinhin durch einen hohen Grad an auktorialer Selbstbezüglichkeit auszeichnen:

> Das Drama, in dessen Mittelpunkt ein Maler, Bildhauer, Dichter, Musiker, Schauspieler usw. steht, geht meist aus einem persönlichen Kern hervor, insofern der Verfasser sich der Wesensart oder dem Schicksal dessen verwandt fühlt, den er zum Helden seines Werkes wählt, und sich unter fremder Maske darstellt. Die Behandlung des Stoffes wird dadurch subjektiv.[102]

Demnach formuliert Deetjen die Genreerwartung, im Künstlerdrama spiegeln sich der Autor desselben, sein Kunst- und künstlerisches Selbstverständnis. Als unübertroffenes Musterbeispiel führt er, das Tieck'sche Urteil von 1827 zementierend, *Torquato Tasso* ins Feld: Goethes Drama sei »das einzig vollendete, nie wieder überbotene Werk dieser Art, Goethe durfte von seiner Dichtung sagen: ›Sie ist Bein von meinem Bein und Fleisch von meinem Fleisch‹«.[103] Offenkundig tradiert Deetjen das Bild des genialischen Künstlers und erklärt »das durch die Not des Lebens gefesselte Genie« zum Hauptmotiv des Genres.

Es fällt auf, dass dieser Lexikonbeitrag aus der zweiten, neu bearbeiteten Auflage des *Reallexikons* von 1958 verschwunden ist. Dies mag dem Umstand geschuldet sein, dass die mittlerweile in der Krise befindliche Künstlerkonzeption des Genies durch neue Künstlerbilder ersetzt wird, die – beginnend in den 1960er-Jahren – mit einer fortschreitenden Entmystifizierung der Kunst und des Künstlers einhergehen. Das wissenschaftliche Interesse am Künstlerdrama scheint in dieser Zeit, zumindest im deutschsprachigen Raum, im Verschwinden begriffen.[104] Erst 1975 wendet sich eine Dissertation wieder dem Thema zu: Krista Jussenhoven-Trautmann analysiert das Künstlerdrama der Restaurationsepoche.[105] Mit Theaterstücken der Gegenwart beschäftigt sich Manfred Kux, der in seiner 1980 publizierten Dissertation *Moderne Dichterdramen* dem Verhältnis von Dichter, Dichtung und Politik bei Günter Grass, Tankred Dorst, Peter Weiss und Gaston Salvatore nachgeht.[106] Im Jahr 2006

101 Deetjen 1926/1928.

102 Ebd., S. 169f.

103 Ebd., S. 170.

104 In den USA erscheinen zwei Dissertationen, die sich der Künstlerfigur im deutschen Drama widmen: Collins 1940 und Anderson 1972.

105 In exemplarischen Werkanalysen sucht Jussenhoven-Trautmann die »Zeittendenzen und Absichten« der Autoren der Restaurationsepoche (1815–1848) offenzulegen. Dabei unterscheidet sie zwischen dem romantischen Künstlerdrama, dem Künstlerdrama als unterhaltendem Hoftheaterstück und dem Künstlerdrama als politisiertem Nationalschauspiel; Jussenhoven-Trautmann 1975.

106 Kux 1980. Mit ihrer 2008 erschienenen Promotionsschrift verfolgt Ioana Crăciun einen

erscheint die von Uwe Japp verfasste Überblicksdarstellung *Das deutsche Künstlerdrama. Von der Aufklärung bis zur Gegenwart*, die auf Vorlesungen an der Universität Karlsruhe in den Jahren 1996/97 und 2001/02 beruht:[107] Zwanzig ausgewählte Theatertexte – von Christian Felix Weißes *Die Poeten nach der Mode* (1756) bis zu Thomas Bernhards *Über allen Gipfeln ist Ruh* (1981) – werden nach epochenspezifischen Merkmalen befragt; dabei dominieren Dichterdramen das Analysekorpus.[108] In einem kurzen, dem Künstlerdrama der Gegenwart gewidmeten Ausblick konstatiert Japp den Trend zur »Diffundierung des singulären Künstlersubjekts zu Gunsten einer personalen Pluralität oder ›Szene‹, begleitet von der medialen Umdeutung des Künstlers.«[109] An dieser Stelle gilt es, anzusetzen und der postdramatischen Linie des Kunst- und Künstlerdramas am Beispiel des Autor-Regisseurs Schlingensief nachzugehen.

Japps Studie steht am Beginn einer Wiederentdeckung des Künstlerdramas als Forschungsgegenstand. Im Wintersemester 2007/08 findet an der Johannes Gutenberg-Universität in Mainz, veranstaltet durch den Interdisziplinären Arbeitskreis für Drama und Theater, eine dem Künstlerdrama gewidmete Ringvorlesung statt. Die Beiträge, die 2009 in dem von Frank Göbler herausgegebenen Sammelband *Das Künstlerdrama als Spiegel ästhetischer und gesellschaftlicher Tendenzen* zusammengefasst sind, beleuchten die internationale Entwicklung des Genres und seine strukturellen und thematischen Ausprägungen anhand ausgewählter Beispiele.[110] Gunther Nickels Aufsatz, der den Band beschließt, beschäftigt sich mit dem deutschsprachigen Künstlerdrama der Gegenwart, Theatertexte von Wolfgang Bauer, Albert Ostermaier, Falk Richter und Rainald Goetz exemplarisch heranziehend. Nickel diagnostiziert, dass die Autoren das tradierte idealistische Künstlerbild unterlaufen, indem sie den Kunstbetrieb und seine Akteure ironisch zur Disposition stellen.[111]

ähnlichen Ansatz, auch sie fokussiert historisch verbürgte Dichtergestalten in der Gegenwartsdramatik, dargestellt im »Kontext politischer Ereignisse von weittragender Bedeutung«; Crăciun 2008, S. 15. Ihr Analysekorpus überschneidet sich mit demjenigen Kux', so analysiert Crăciun Theaterstücke von Grass, Dorst, Weiss und Martin Walser. Am Ende ihrer Studie steht der Befund, dass im zeitgenössischen Dichterdrama der Dichter nicht mehr als Künstler im Vordergrund stehe, sondern als eine »entmythisierte, ins Tragikomisch-Groteske projizierte, anonyme Existenz«, die dem Dramatiker als Projektionsfläche für ironische Selbstreflexion diene; ebd., S. 279f.

107 Vgl. Birkner 2005.

108 Japp 2004. Nur vier der analysierten Theaterstücke handeln von bildenden Künstlern: Oehlenschlägers *Correggio*, Hebbels *Michel Angelo*, Hofmannsthals *Der Tod des Tizian* und Hauptmanns *Michael Kramer*. Bei den anderen von Japp untersuchten Dramen sind – mit Ausnahme von Richard Wagners *Die Meistersinger von Nürnberg* – die Protagonisten Dichter und Schriftsteller.

109 Ebd., S. 264.

110 Göbler 2009.

111 Vgl. Nickel 2009, S. 287.

Ebenfalls im Jahr 2009 erscheint die Dissertation Nina Birkners, die sich dem Künstlerdrama des 20. Jahrhunderts widmet.[112] In fünf Einzelanalysen – untersucht werden mit dem Instrumentarium der Bourdieu'schen Feldtheorie Theatertexte von Hauptmann, Brecht, Bernhard, Bauer und Richter – identifiziert Birkner verkannte, verfemte, kanonisierte, ›naive‹ und ›gerissene‹ Künstlertypen. Obwohl es ihr ein Anliegen ist, die Genredefinition auch auf das Postdramatische hin zu erweitern, verzichtet Birkner in ihrer Studie darauf, postdramatische Künstlerdramen zu bearbeiten. Wie schon Nickel lenkt sie den Fokus vielmehr auf die der Pop-Ästhetik verpflichteten Theatertexte Bauers und Richters.

Unter dem Begriff des Künstlerdramas fasst Birkner all jene Bühnenstücke, »in deren Zentrum ein fiktiver oder historischer schöpferischer Protagonist steht (bei den Bühnenstücken, die die dramatische Form problemlos oder kritisch nutzen) oder in denen Sprecherinstanzen von einem solchen erzählen (bei den Theatertexten, die die dramatische Form überwinden)«.[113] Mit dieser Genreexplikation macht Birkner das Künstlerdrama dezidiert an der Künstlerperson fest, die entweder als Bühnenfigur auftreten oder von der durch Sprechinstanzen die Rede sein soll. Diese für das postdramatische Theater problematische Fixierung will der von mir eingeführte Terminus Kunst- und Künstlerdrama vermeiden, indem er sich auch den in den Stücken verhandelten Kunstdiskursen zuwendet, die von einem individuierbaren Künstlerprotagonisten losgelöst sein können.

Die Zusammenschau macht deutlich, dass das Künstlerdrama als bislang marginalisierter Untersuchungsgegenstand auf erneutes wissenschaftliches Interesse stößt. Obschon hierbei auch Theaterstücke der Gegenwart in den Fokus der Forschung rücken, bleibt die Auseinandersetzung mit dem postdramatischen Künstlerdrama ein Desiderat. Meine Studie will mit der Analyse der Schlingensief'schen Theaterproduktionen einen Beitrag dazu leisten, dieser Forschungslücke zu begegnen.

---

112 Birkner 2009.

113 Ebd., S. 2. Mit dieser Explikation schließt Birkner an Gerda Poschmanns Kategorisierung an. Unter Bühnenstücken, die die dramatische Form problemlos oder kritisch nutzen, subsumiert Poschmann Theatertexte, die die referenzielle Illusion des Theaters in Rechnung stellen. Hingegen zeichnet Texte, die – als ›nicht mehr dramatische Theatertexte‹ – die dramatische Form überwinden, der vollständige Verzicht von Figuration und Narration aus: »Äußerlich präsentieren sich solche Texte ohne klare Trennung von Haupt- und Nebentext und ohne figural eindeutig zugeordnete Repliken«; Poschmann 1997, S. 260.

4 Exkurs: Genie und Melancholie im traditionellen Künstlerdiskurs

In Kunst- und Künstlerdramen sedimentieren sich Künstlerbilder, Kunstdiskurse und Narrative, die das jeweils zeitgenössische Kunst- und Künstlerverständnis widerspiegeln.[114] Dabei ist zu konstatieren, dass es Topoi gibt, die für das frühe Künstlerdrama konstitutiv sind und ebenso in postdramatischen Theaterstücken tradiert werden – sie tragen nicht zuletzt zur Kontinuität des Genres bei. Zwei traditionelle Imagines, die den Schlingensief'schen Kunst- und Künstlerdiskurs prägen, sollen im Folgenden kurz vorgestellt und kulturwissenschaftlich kontextualisiert werden: Es sind zum einen Konfigurationen des Künstlergenies, zum anderen um die Melancholiekonzeption kreisende Künstlerbilder – Figurationen, die oftmals miteinander interferieren.

4.1 Das Künstlergenie

Die sich in der Renaissance etablierenden Vorstellungen vom Genius und Ingenium, die die Grundlage für den modernen Geniebegriff bilden, gehen auf antikes Gedankengut zurück.[115] Im römischen Altertum begegnet uns der *genius* als ein den Menschen vor Unheil bewahrender Schutzgeist – eine Konzeption, in der die sokratische Vorstellung vom *daimonion* nachwirkt. Jener Dämon entspreche, so Sokrates, einer inneren Stimme, die göttliche Eingebung vermittelt.[116] In seiner Enthusiasmuslehre entwickelt Platon diesen Gedanken fort und schreibt künstlerischem Schöpfertum einen göttlichen Ursprung zu: Dichter, von göttlicher Kraft besessen, schreiben ihre Lieder in einem Zustand göttlicher Begeisterung und Ergriffenheit, sie seien »Mittler der Götter«.[117] Im antiken Rom besteht diese Vorstellung weiter, dabei wird der griechische Begriff des *enthousiasmós* durch den lateinischen der *manía* ersetzt. Römische Dichter verstehen ihre Inspiration als göttlich legitimiert und bezeichnen sich als *poeta vates*, als priesterhafte Seher.

Seit der Spätrenaissance wird das Modell der göttlichen Eingebung zunehmend von einer Deifizierung des Künstlers abgelöst, die den Kunstschaffenden als Schöpfer und gottgleiches Genie feiert. Dessen Inspiration initiiert keine göttliche Macht mehr, sondern beruht auf individueller Subjektivität. Die endgültige Säkularisierung der Geniekonzeption vollzieht sich in der Zeit der Aufklärung, um schließlich in den Geniekult des Sturm und Drang zu kulminieren.

---

114 Vgl. auch Christopher F. Laferl und Anja Tippner über das Genre der Künstlerbiografik; Laferl/Tippner 2011, S. 8.

115 Vgl. zu diesem Abschnitt Krieger 2007, S. 19–38.

116 In der Platonischen *Apologie* beruft sich der öffentlich wegen ›Frevel wider die Religion‹ angeklagte Sokrates darauf, dass ihm seit seiner Jugend »etwas Göttliches, etwas Dämonisches« zu widerfahren pflege, nämlich das Hören einer »weissagende[n] Stimme – eine Stimme, die zu mir spricht, die mir, sooft sie spricht, stets von dem abrät, was ich gerade zu tun beabsichtige«; Platon 2021, S. 55 u. 83 (*Apologie* 31c–d u. 40a).

117 Platon 2020, S. 19 (*Ion*, 534a–e).

In der Romantik wird das künstlerische Genie in Opposition zum Bürgertum positioniert, dem Künstler kommt als gesellschaftlich isoliertem Sonderling eine soziale Außenseiterrolle zu.[118] Mit dem Außenseitertum und der Antibürgerlichkeit, die im 19. Jahrhundert in Figurationen des Bohemiens, Dandys und *décadent* münden,[119] geht die Vorstellung von der devianten Künstlerpersönlichkeit einher, die nach 1800 zum Gegenstand der Medizin und Psychiatrie wird. War der Wesenszustand der Melancholie trotz aller Ambivalenz in der Antike und Renaissance als Voraussetzung geistiger Außergewöhnlichkeit noch vorwiegend positiv konnotiert, und fand in der Romantik noch eine Verklärung der leidvollen Künstlerexistenz statt, wird – im Zuge des Pathologisierungsdiskurses – das Künstlergenie »auf eine unberechenbare Psyche und auf moralische Degeneriertheit reduziert«.[120]

Als Wegbereiter der »Genie-und-Irrsinn-Lehren«[121] des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts gilt der Philosoph und Arzt Arthur Schopenhauer, der in seinem erstmals 1819 veröffentlichten Hauptwerk *Die Welt als Wille und Vorstellung* die These aufstellt, dass »Genialität und Wahnsinn eine Seite haben, wo sie aneinander grenzen, ja ineinander übergehn.«[122] Goethes Künstlerdrama *Torquato Tasso* findet Schopenhauer in dieser Hinsicht besonders lehrreich, da es »nicht nur das Leiden, das wesentliche Märtyrertum des Genius als solchen, sondern auch dessen stetigen Übergang zum Wahnsinn vor die Augen stellt.«[123] Das Genie, für Schopenhauer ein *monstrum per excessum*, stelle eine aus einem »Überschuß der Gehirntätigkeit«[124] erwachsene Anomalie dar. Seine übersteigerte Erkenntniskraft habe zur Folge, dass

---

118 Vgl. Wetzel 2020, S. 206.

119 Ebd., S. 51.

120 Reckwitz 2014, S. 84.

121 Neumann 1986, S. 135.

122 Schopenhauer 1986, S. 272.

123 Ebd., S. 273. Von der »unmittelbaren Berührung zwischen Genialität und Wahnsinn« hat sich Schopenhauer nicht zuletzt bei seinen häufigen Psychiatriebesuchen überzeugen können. In den Irrenhäusern sei er auf »einzelne Subjekte von unverkennbar großen Anlagen« gestoßen, »deren Genialität deutlich durch den Wahnsinn durchblickte, welcher hier aber völlig die Oberhand erhalten hatte.« Auch jenseits der Irrenanstalten konstatiert Schopenhauer, dass »jede Steigerung des Intellekts über das gewöhnliche Maß hinaus als eine Abnormität schon zum Wahnsinn disponiert«, insofern alle geistig überlegenen Menschen, deren Bekanntschaft er gemacht habe, »einen leisen Anstrich von Verrücktheit verrieten«; ebd., S. 274.

124 Schopenhauer 1986a, S. 486. Diesen Überschuss sieht Schopenhauer in der Anatomie genialer Menschen widergespiegelt. Von zumeist kleiner Statur sollen Genies über eine außergewöhnlich umfangreiche Gehirnmasse verfügen, deren Substanz in einer besonderen Textur vorliege, wohingegen »Rückenmark und Nerven ungewöhnlich dünn« seien. Das geniale Gehirn führe, so Schopenhauer, ein vom restlichen Körper abgelöstes und zu ihm in »vollkommenen Gegensatz« stehendes »Parasitenleben«: »Freilich wird es dadurch leicht feindlich auf den übrigen Organismus wirken und durch sein erhöhtes Leben und rastlose Tätigkeit ihn frühzeitig aufreiben« – die Selbstzerstörung des Genies scheint also gleichsam vorprogrammiert zu sein, »wenn nicht auch er [sein Körper] selbst von energischer Lebenskraft und wohl konstituiert ist«; ebd., S. 506f.

es selbstzerstörerisch »auf lauter Extreme« verfalle, mithin »Exzentrizitäten«, »Torheiten« und dem Wahnsinn ausgesetzt sei. Schopenhauer führt aus:

> Zu den angegebenen Nachteilen gesellt sich nun noch die übergroße Sensibilität, welche ein abnorm erhöhtes Nerven- und Zerebral-Leben mit sich bringt, und zwar im Verein mit der das Genie ebenfalls bedingenden Heftigkeit und Leidenschaftlichkeit des Wollens, die sich physisch als Energie des Herzschlages darstellt. Aus allem diesen entspringt sehr leicht jene Überspanntheit der Stimmung, jene Heftigkeit der Affekte, jener schnelle Wechsel der Laune unter vorherrschender Melancholie, die *Goethe* uns im »Tasso« vor Augen gebracht hat. Welche Vernünftigkeit, ruhige Fassung, abgeschlossene Übersicht, völlige Sicherheit und Gleichmäßigkeit des Betragens zeigt doch der wohlausgestattete Normalmensch, im Vergleich mit der bald träumerischen Versunkenheit, bald leidenschaftlichen Aufregung des Genialen, dessen innere Qual der Mutterschoß unsterblicher Werke ist. – Zu diesem allen kommt noch, daß das Genie wesentlich einsam lebt.[125]

Abermals Goethes *Torquato Tasso* als Anschauungsmaterial aufrufend, attestiert Schopenhauer dem genialen Menschen Überspanntheit, Launenhaftigkeit, Schwermut, inneres Leiden und Einsamkeit. Mit seiner Genietheorie beeinflusst er wesentlich die in der Folgezeit sich anschließende Beschäftigung mit dem Phänomen des Genies, sowohl auf den Gebieten der Philosophie und Psychologie als auch auf dem allmählich sich ausbildenden Feld der Psychiatrie.[126] Großer Popularität erfreuen sich die Studien des italienischen Kriminologen und Psychiaters Cesare Lombroso, der sich mit seinen Publikationen *Genio e follia* (1864) und *Genio e degenerazione* (1897) der Geniepathografie verschreibt.[127] Attraktiv wird die Engführung von Kunst und Devianz wiederum für die gegen bürgerliche Wert- und Verhaltensnormen opponierenden Avantgarden: Die Surrealisten etwa erheben Outcasts und Wahnsinnige zu positiven Referenzfiguren und Identifikationsvorbildern.

---

125 Ebd., S. 502f., Hervorhebung im Original. Der geniale Mensch sei »nicht zum gemeinschaftlichen Denken, d. h. zur Konversation mit den andern geeignet«, weshalb er aus den Reihen der Gewöhnlichen zwangsläufig ausgestoßen werde, da jene »sich behaglicher mit ihresgleichen fühlen«; ebd., S. 503.

126 Vgl. Neumann 1986, S. 137.

127 Lombroso schreibt dem Genie psychische und psychopathische Eigentümlichkeiten zu, darunter Größenwahn und Grübelsucht, Halluzinationen, Paramnesien, sittliche Entartung und sexuelle Perversität; vgl. Lombroso 1894, S. 126–173. »Neben diesen Beispielen episodischer Symptome von Psychosen bei zahlreichen genialen Menschen stehen andere, in denen die degenerative Natur des Genies sich darin zeigt, dass nach vielen Vorboten des Irreseins das Leben in völliger Geistesstörung verläuft«; ebd., S. 174. Lombrosos Pathografien hochbegabter Persönlichkeiten beruhen auf anekdotischem Material. Die Sammlung (vermeintlicher) Krankengeschichten berühmter Geistesgrößen und die mit ihr einhergehende Suche nach den Abnormitäten des Genius finden ihren Höhepunkt in Wilhelm Lange-Eichbaums erstmals 1928 veröffentlichtem und mit zahlreichen Wiederauflagen überaus populärem Werk *Genie, Irrsinn und Ruhm*.

4.2 Der Künstler als Melancholiker

Unter den psychischen Devianzen, die dem Künstlersubjekt zugeschrieben werden, nimmt die Melancholie seit jeher eine Schlüsselrolle ein.[128] Die antike Temperamentenlehre, die auf Hippokrates zurückgeht, unterscheidet vier Grundtypen menschlicher Konstitution, die durch das Vorherrschen entsprechender Körpersäfte bestimmt werden: Es wird zwischen Sanguinikern, Cholerikern, Phlegmatikern und Melancholikern unterschieden. Das melancholische Temperament sei auf ein übermäßiges Auftreten des schwarzen Gallensaftes zurückzuführen.[129] In der traditionell Aristoteles zugeschriebenen, vermutlich aber von seinem Schüler Theophrast verfassten *Problemata physica* ist unter Kapitelpunkt XXX – »Was Klugheit, Verstand und Weisheit betrifft« – dem schwarzgalligen Temperament ein ausführlicher Passus gewidmet.[130] Theophrast bringt das Temperament der Melancholie als naturgegebene Disposition mit herausragenden geistigen Fähigkeiten und außerordentlicher künstlerischer Begabung in Verbindung, wenn er erklärt, dass sich »alle außergewöhnlichen Männer in Philosophie oder Politik oder Dichtung oder in den Künsten« als Melancholiker erweisen.[131] Doch wie der im Übermaß auftretende schwarze Gallensaft die Melancholiker mit außergewöhnlichem Talent auszeichne, so prädestiniere er sie gleichfalls für gewisse Leiden – als solche führt Theophrast beispielsweise schwere Depressionen und Angstzustände, Wahnsinn, Unberechenbarkeit und Suizidalität an.[132]

In seiner drei Bände umfassenden Abhandlung *De vita libri tres* (1482–89) über die Symptome und die Therapie des saturnischen Charakters greift der humanistische Renaissancegelehrte und Arztsohn Marsilio Ficino die Melancholielehre Theophrasts auf und kombiniert sie mit der platonischen Vorstellung vom Enthusiasmus als göttlichem Wahn, der diejenigen, die von ihm ergriffen werden, zu schöpferischen Taten befähige.[133] Ficino leitet die Melancholie vom Planeten Saturn ab und begreift

128 Vgl. Krieger 2007, S. 96.

129 Vgl. ebd. Das sanguinische Temperament ergebe sich durch eine Dominanz des Blutes, das cholerische durch das Vorherrschen des gelben Gallensaftes und das phlegmatische Temperament durch die Dominanz des Schleims. Während der Sanguiniker durch Sprung- und Lebhaftigkeit charakterisiert werde, sei der Choleriker leicht erregbar und aufbrausend. Den Phlegmatiker zeichnen Gleichgültigkeit und Kaltblütigkeit aus, während der Melancholiker entweder einen schwermütigen oder einen schwärmerischen Charakter besitze.

130 Buch XXX: »Was Klugheit, Verstand und Weisheit betrifft«, in: Aristoteles 1991, S. 250–261. Zur Urheberschaft Theophrasts vgl. Klibansky/Panofsky/Saxl 1990, S. 89.

131 Aristoteles 1991, S. 250.

132 Vgl. ebd., S. 251–255. Den Ausschlag für solche »melancholische Krankheiten« gebe die Temperatur des Gallensaftes. Sei dieser zu kalt oder zu heiß, also nicht in ausgewogenem Maße temperiert, seien pathologische Störungen die Folge. Bei den Melancholikern, die sich erfolgreich »durch ihre Bildung, die anderen durch künstlerisches Können, andere durch politische Wirksamkeit« produzieren, handle es sich um Melancholiker, die »vernünftiger« und »weniger abnorm« seien, deren schwarzer Gallensaft also keine übermäßige Erhitzung aufweise; ebd., S. 253.

133 Vgl. Klibansky/Panofsky/Saxl 1990, S. 374.

sie als eine »einzigartige und göttliche Gabe«, die alle unter dem Einfluss des Saturns geborenen Menschen – Saturnkinder genannt – zu höchster geistiger Arbeit qualifiziere, zugleich aber für melancholische Krankheiten anfällig mache.[134]

Eng mit der Melancholiekonzeption verwandt ist der Topos des leidenden Künstlers. Die Vorstellung, Leiden befähige zu großen künstlerischen Leistungen und zeichne wahrhaftiges Künstlertum aus, kommt besonders im Sturm und Drang und in der Zeit der Romantik auf. Das romantische Genie, das an der Welt leidet und scheitert, wird zum Märtyrer, gar zum *alter Christus* stilisiert.[135] Der Künstler als Leidender und Kranker prägt auch das moderne Künstlerbild. »For the modern consciousness«, schreibt Susan Sontag, »the artist (replacing the saint) is the exemplary sufferer.«[136] Die Sublimierungsleistung des Künstlers sieht Sontag darin, menschliches Leiden in Kunst zu transformieren und damit »the use of suffering in the economy of art« zu erschließen. An die Stelle des Heiligen, der Nutzen und Notwendigkeit des Leidens in der »economy of salvation« erkannte, tritt nun der Künstler.[137]

Die hier skizzierten Künstlerbilder und Topoi, zwischen Genie und Melancholie, Pathologisierung und christologischer Verklärung, sind noch heute wirksam. Sie sind – bisweilen aktualisiert, verfremdet oder verzerrt – Bestandteil des Kunst- und Künstlerdiskurses der Gegenwart. Meine Analyse der Theaterproduktionen *Atta Atta – Die Kunst ist ausgebrochen* und *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* wird zeigen, dass auch Christoph Schlingensief auf diese traditionellen Imagines zurückgreift. Mit welchen intermedialen Referenzen er diesen Rekurs gestaltet, ist im Zuge meiner Untersuchung zu eruieren.

134 Vgl. Marsilio Ficino: *De vita libri tres*. III, 22 (*Opera*, S. 565), zit. nach Klibansky/Panofsky/Saxl 1990, S. 373.

135 Vgl. Neumann 1986, S. 82–86.

136 Sontag 1967, S. 42.

137 Ebd.

III
KUNST, TERROR, VERBRECHEN: »ATTA ATTA – DIE KUNST IST AUSGEBROCHEN«

Am 23. Januar 2003 hat an der Berliner Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz die Inszenierung *Atta Atta – Die Kunst ist ausgebrochen* Premiere. Es handelt sich um den ersten Teil einer Trilogie, mit der sich der Autor-Regisseur Christoph Schlingensief – vor dem Hintergrund der Terroranschläge des 11. September 2001 – dem Konnex zwischen Kunst, Gewalt und Terror widmet. Auf *Atta Atta* folgen *Bambiland* (2003) am Burgtheater Wien unter Verwendung des gleichnamigen Theatertextes von Elfriede Jelinek, mit dem die Autorin auf den Irakkrieg reagiert, und schließlich *Attabambi, Pornoland – Die Reise durchs Schwein* (2004) am Schauspielhaus Zürich. Der *Atta*-Trilogie vorangestellt ist der an der Volksbühne veranstaltete *Erste Attaistische Kongress*, zu welchem Schlingensief ausgewählte Künstler, Philosophen und Medientheoretiker einlädt, um über den Stand der Kunst nach dem 11. September zu reflektieren.

Mit dem Terminus *Atta* nimmt Schlingensief auf Mohammed Atta, einen der Selbstmordattentäter von 9/11, Bezug. Der Stücktitel bündelt weitere Anspielungen: So lässt er an Heinrich Heines Versepos *Atta Troll* denken, ebenso erinnert »Atta« an Kindersprache und an das ähnlich lautende »Dada« als Symbolwort der dadaistischen Künstlergruppen. Nicht zuletzt wird das Scheuermittel *Ata* referenziert, das am »Ata-Imi-Tag der Großelterngeneration« zur Verwendung kam – an jenem Wochentag also, »der von den Frauen mit den Putzmitteln Ata und Imi verbracht wurde: der ›Großkampftag‹, wie er (post)faschistisch hieß«.[1] Die mit dem Titel einhergehende Polysemie und das mit ihr korrelierte Assoziationspotenzial setzen sich in der Theaterinszenierung programmatisch fort: *Atta Atta – Die Kunst ist ausgebrochen* zeichnet sich durch eine Vielzahl heterogener Bezugnahmen auf Literatur, bildende Kunst, Musik und politischem Geschehen aus, die es im Folgenden – mit perspektivierendem Blick auf die von Schlingensief geführten Kunst- und Künstlerdiskurse – zu analysieren gilt. Dabei soll ebenso nachvollzogen werden, welche postdramatischen Gestaltungs- und Wirkungsprinzipien Schlingensief einsetzt. Kirsten Schefflers Eindruck, bei *Atta Atta* handle es sich um »ein wüstes Spektakel, das weder einem literarischen Text noch einem niedergelegten Regiekonzept zu folgen scheint«,[2] vermag meine Analyse zu widerlegen.

Die vorliegende Untersuchung stützt sich im Wesentlichen auf die von der Filmgalerie 451 in der *schlingensief edition* auf DVD veröffentlichte Abfilmung der Auf-

---

1 Scheffler 2005, S. 191, Anm. 13. Dass Schlingensief die Referenz auf das Reinigungsmittel *Ata* mitdenkt, verdeutlicht der *Attaistische Film*, der eine explizite Bezugnahme auf das Scheuerpulver enthält. Siehe hierzu unten, S. 98, Anm. 238. Auch in einem zur Premiere erschienenen Zeitungsinterview beruft sich Schlingensief auf das Reinigungsmittel, damit das Wortspiel markierend; vgl. Schlingensief/Laudenbach 2003.

2 Scheffler 2005, S. 173.

führung vom 23. März 2003 und ihren von mir transkribierten Aufführungstext.[3] Ferner werden Probendokumente, das unveröffentlichte Regiebuch[4] und die Theaterinszenierung flankierende kunst- und künstlerdramatische Paratexte – etwa die zum *Attaistischen Kongress* entstandenen Videoaufzeichnungen, die Begleitpublikation *Ausbruch der Kunst* sowie Interviews und Ego-Dokumente Schlingensiefs – in die Analyse miteinbezogen.

Für das um das Themenfeld ›Kunst und Gewalt‹ kreisende Dramengeschehen von *Atta Atta* lassen sich drei Handlungsebenen identifizieren, die sich im Laufe des Theaterstücks zunehmend überschneiden und schließlich ineinander übergehen: eine persönlich-familiale, eine politisch-kunstphilosophische sowie eine metatheatrale Ebene. Der persönlich-familiale Handlungsstrang entwirft das Tableau einer kleinbürgerlichen Familie, bestehend aus Mutter (gespielt von Irmgard Hermann), Vater (Josef Bierbichler) und Sohn (Christoph Schlingensief), und die innerhalb dieser Familienstruktur virulenten Gewaltverhältnisse. Der erwachsene Sohn sucht sich künstlerisch auszudrücken. Mit seinen an Action-Painting und Wiener Aktionismus geschulten Bestrebungen scheint er die Eltern zugleich beeindrucken und schockieren zu wollen. Diese reagieren zunächst mit Unverständnis und Ablehnung auf den fanatischen Kunsteifer des Sohnes. Als es ihm gelingt, die Mutter der Kunst zuzuführen und somit dem Vater zu entreißen, kommt der familiäre Konflikt zur ödipalen Kulmination: Der Sohn vergewaltigt die Mutter.

Schlingensief gibt dieser grotesken Familiengeschichte eine autobiografische Note: Der von ihm dargestellte Sohn trägt seinen Namen – Christoph –, ebenso wie die Bühnen-Eltern wie seine realen Eltern heißen.[5] Jedoch ist damit das autobiografische Referenzmaterial, das in *Atta Atta* verarbeitet ist, längst nicht erschöpft. Weitere Motive wie die Augenkrankheit des Vaters oder Christophs Verbindung zu den Oberhausener Kurzfilmtagen decken sich mit Schlingensiefs Biografie und jener seiner Angehörigen.[6] Diese Parallelen laden dazu ein, *Atta Atta* als ein autofiktiona-

---

3 Siehe *Atta Atta – Die Kunst ist ausgebrochen* 2015, DVD 1. Der transkribierte Aufführungstext wird im Folgenden zitiert als Transkript *Atta Atta*.

4 Regiebuch *Atta Atta*.

5 Im Regiebuch sprechen sich Irm Hermann und Josef Bierbichler mit den Namen Anni und Hermann Josef an – den Vornamen der Schlingensief'schen Eltern; vgl. Regiebuch *Atta Atta*, S. 23, 27 u. 29. Dagegen wurde im Spieltext der Souffleuse Gabriela Anschütz der Name »Herman[n]-Josef« handschriftlich durch »Karl-Josef« ersetzt; vgl. Soufflierbuch, S. 27 u. 29; Archivbestand Volksbühne-Berlin 3540. In der Aufführung vom 23. März 2003 wird Bierbichler von Hermann nunmehr mit Karl angesprochen.

6 Von der Sehbehinderung seines Vaters berichtet Schlingensief etwa in Schlingensief/Hegemann 1998, S. 55: »Ein Auge ist total kaputt, beim anderen gibt es aufgrund von Lasereingriffen ziemliche Glaskörpertrübungen, die wirken eben wie so eine Art Experimentalfilmprojektor. Und das Ding kann man nicht abschalten. Er sieht also ständig Bilder in abstrakter, zerfetzter, aufgelöster Form, den ganzen Futurismus durchlebt er, als Hölle. Jetzt muß er sich durch seine Augenkrankheit sozusagen auch alle meine Filme ansehen, Tag und Nacht. Das ist furchtbar.«

les Familiendrama zu interpretieren. Sandra Umathum etwa bezeichnet das Stück als Schlingensiefs »bislang autobiographischste Theaterarbeit« und eine »sehr private Angelegenheit«[7], Navid Kermani erklärt die Inszenierung zur »öffentlich gemachten Psychotherapie«[8], und der Theaterkritiker Rüdiger Schaper fragt: »Muss er sich, als 42-Jähriger, noch immerzu abnabeln?«[9] Eine rein auf das autofiktional aufgeladene Familienthema bezogene Interpretation würde *Atta Atta* jedoch nicht Genüge tun: Schlingensiefs Theaterstück ist nicht bloß ein psychobiografisches Familiendrama, sondern primär Kunst- und Künstlerdrama – und kann erst als solches in seinen komplexen intermedialen Verweisstrukturen und seiner diskursiven Breite erfasst werden.

Mit der Familiengeschichte eng verzahnt ist die zweite dramatische Handlungsebene von *Atta Atta*, die die Frage nach Kunst und Gewalt vor einer kunstphilosophischen Folie durchexerziert. Im Mittelpunkt dieses Geschehens steht eine exzentrische Gemeinschaft von Kunstschaffenden, die sich zu Beginn des Theaterabends als »eine kleine Künstlergruppe vom Prenzlauer Berg«[10] vorstellt und im weiteren Verlauf des Stücks als Bewohner eines Campingplatzes auftritt. Diese Künstlergruppe, der auch die Bühnenfigur Christoph angehört, veranstaltet Prozessionen und spielt Kunstaktionen nach. Zugleich fungiert der Campingplatz als eine islamistisch-terroristische Ausbildungsstätte: Christoph und seine Jugendliebe Inge (gespielt von Fabian Hinrichs), als Araber verkleidet, plädieren für eine Engführung von Aktionskunst und Krieg – nach ihrem Dafürhalten sind Kunst und Terrorismus eins. In Anspielung auf den 11. September verkündet Inge:

> Ich möchte gern die Negation einer ganzen Gesellschaft einmal an einem Steuerknüppel erleben. Ich werde in ein solches Ding einsteigen und losfliegen. Ich möchte raus aus dem gemeinsamen Gelächter und aus der gemeinsamen Harmlosigkeit. Und ich möchte auch raus aus dem Gefühl, dass die Kunst gegenüber dem Realen immer schon verloren hat. Ich mache Schluss damit, dass irgendwelche arabischen Medienkünstler mit 1:0 führen.[11]

Die dritte Ebene, auf der Kunstdiskurse in *Atta Atta* verhandelt werden, zeichnet sich durch Metatheatralität aus. Besonders deutlich wird diese in den letzten zwölf Minuten der Aufführung, die fast ausschließlich der Schauspieler Herbert Fritsch bestreitet. Während seines Auftritts spielt sich Fritsch selbst: In direkter Ansprache an das Publikum kritisiert und ridikülisiert er die Schlingensief'sche Inszenierung und zieht über die vermeintliche Probenarbeit her.

---

7 Umathum 2003, S. 150. Vgl. auch Göpfert 2003: »Nie war Christoph Maria S., Apothekersohn aus Oberhausen, in einer Inszenierung so autobiografisch.«

8 Kermani 2016, S. 44.

9 Schaper 2003.

10 Transkript *Atta Atta*.

11 Ebd.

Schlingensiefs multimedialer Inszenierungspraxis entsprechend, kommen in *Atta Atta* verschiedene Medien, oftmals in für den Zuschauer überfordernder Simultaneität, zum Einsatz. Während der Theateraufführung wird parallel zum Bühnengeschehen – links und rechts oberhalb der Bühne, auf zwei Leinwänden, zuweilen auch auf den Vorhang projiziert – ein mit wackeligen Handkameras aufgenommener, überwiegend tonloser Schwarz-Weiß-Film übertragen.[12] Dieser von Schlingensief in der Probenzeit gedrehte *Erste Attaistische Film* zeigt Fritsch mit einer Gruppe renommierter Schauspielgrößen, die vom Brandenburger Tor aus eine Tour durch Berlins Edelgastronomie unternehmen, ohne in den Restaurants länger einzukehren. Der Marsch endet in der Berliner Volksbühne, wo sich die Schauspieler Ku-Klux-Klan-Roben überziehen und augenscheinlich im Begriff stehen, den Theatersaal zu stürmen. Einer von ihnen – Herbert Fritsch – betritt daraufhin tatsächlich die Bühne, begleitet von einer Kamerafrau, und stört Christoph, der sich nach der Vergewaltigung der Mutter ein weiteres Mal an ihr vergreifen möchte. Christoph und Fritsch streiten, schließlich bleibt Letzterer allein auf der Bühne zurück und Fritschs Solo-Auftritt beginnt.

Dass das Ende des Films mit Fritschs Bühnenauftritt zusammenfällt, soll das Publikum glauben lassen, dass es sich bei der Filmprojektion um eine Liveaufnahme gehandelt habe. Fritsch bestärkt den Eindruck des Live-Charakters des *Attaistischen Films*, wenn er sich, an die Zuschauer gewandt, über die Arbeit von und mit Schlingensief beschwert:

> Seit dem 11. September proben wir diesen Wahnsinn! Geprobt! Mit einer Strategie und allem Drum und Dran! Ich hab eine Unmenge an Vorschlägen gemacht, wahnsinnige Ideen hab ich eingebracht! Wollte er nicht! Diesen komischen Film da! Soll ich hier jeden Abend vom Brandenburger Tor hierherlaufen! Und dann in die tollsten Restaurants gehen und dann darf ich nicht mal was bestellen! Das ist der Punkt![13]

Auf Fritschs Tirade folgt das Schlussbild: Im abgedunkelten Bühnenraum stehen voll verschleierte Gestalten vor einer Nachbildung der Kaaba. Es handelt sich um Hinrichs, Hermann, Schlingensief und Bierbichler, die nacheinander in ein Standmikrofon sprechen. Hermann erklärt, dass der Sohn nur immer weitererzählen solle: »Solange der Erzähler fortfährt – noch eine Nacht und noch eine Nacht und noch eine Nacht, immer weiter –, passiert ihm nichts, wird er nicht geköpft.« Schlingensief ruft: »Long live Islam!«, ehe die Vermummten die Szene verlassen. Zur Musik aus Richard Wagners *Tannhäuser*-Oper, die während der Aufführung mehrfach eingespielt wird, und einem Bühnenfeuerwerk, das an ein Bombardement erinnert, setzt Fritsch zu einem Monolog an: »Und eine Staubwolke erhob sich am Horizont, und

---

12 *Erster Attaistischer Film* 2003. Die auf DVD einsehbare Version des Films wurde nachbereitet: Sie ist – anders als die während der Theateraufführungen übertragene, weitgehend tonlose Version – mit Sound unterlegt. Ausführlicher zum *Attaistischen Film* siehe unten, S. 95–101.

13 Transkript *Atta Atta*.

hervor kam Omar ibn il Musulman und seine Söhne. Und ich dachte … und ich dachte … und ich dachte … und ich dachte …«[14] Fritschs Monologschleife endet erst, als ein Volksbühnenmitarbeiter das Mikrofon abbaut und von der Bühne trägt.

1 Rezeption

Ein Blick auf die Theaterkritik verdeutlicht, dass die *Atta Atta* besprechenden Rezensenten differente begriffliche Kategorisierungen vornehmen, um das Schlingensief'sche Theaterstück genrespezifisch zu klassifizieren. Augenfällig sind jene Benennungen, die den Bezug der Inszenierung zur Gegenwartskunst akzentuieren. Folgende Genrebezeichnungen finden sich in den zur oder nach der Premiere erschienenen Rezensionen: »Politstück«[15], »Diskurstheater«[16], »rituelles Trash-Theater«[17], »theatralischer Traktat über die Kunst«[18], »Happening«[19], »Performance«[20], »Aktionstheater«[21] und »Aktion«[22]. Am häufigsten findet das Label der Aktion Verwendung, auf das auch Schlingensief zurückgreift, der damit sein Stück dezidiert in die Nähe von Aktions- und Performancekunst rückt. Seit dem 20. Jahrhundert, so ist im *Lexikon Theatertheorie* nachzulesen, werden »Aufführungen im Grenzbereich von Bildender Kunst und Theater als Aktionen bezeichnet, die unter der Gattungsbezeichnung Aktionskunst (Performance) zusammengefasst werden.«[23] Anders als das traditionelle Konzept von Theater, das sich als Kunst der Repräsentation versteht, sprengt Performancekunst das Als-ob durch »die Realerfahrung von Körper, Raum und Zeit« und relativiert die Distanz zwischen Akteuren und Publikum.[24]

In der Tat machte sich Schlingensief als »Aktions- und Medienkünstler«[25] einen Namen, beispielsweise mit seinem aktionistischen Theaterprojekt *Passion Impossible – 7 Tage Notruf für Deutschland* (1997), dem mit einer Parteigründung einhergehenden Projekt *Chance 2000* (1998) oder der aufsehenerregenden »Container-Aktion« *Bitte liebt Österreich – Ausländer raus!* (2000). Allesamt Arbeiten, die zwar im Verbund mit Schauspielhäusern veranstaltet wurden, jedoch den Raum der jeweiligen Theaterbühne verließen, die Grenzen zwischen Theater und bildender Kunst einerseits sowie zwischen Kunst und Wirklichkeit andererseits auflösend. So trat die damals

14 Ebd.
15 Schlingensief/Laudenbach 2003.
16 Schäfer 2003.
17 Laudenbach 2003.
18 Michalzik 2003.
19 Vgl. Lindemann 2003.
20 Schaper 2003 und Weyh 2003.
21 Hellmich 2003.
22 Glauner 2003, Schäfer 2003 und Straub 2003.
23 Gronau 2014, S. 1.
24 Umathum 2014, S. 250.
25 Hegemann 2003a, S. 10.

von Schlingensief initiierte Partei *Chance 2000*, über selbstorganisierte Landesverbände gegründet und durch lokale Direktkandidaten unterstützt, tatsächlich zur Bundestagswahl 1998 an.[26] Mit der Gleichzeitigkeit von Kunst und Politik sprengte Schlingensiefs Projekt den ästhetischen Rahmen theatralen Spiels, erzeugte eine paradoxe Einheit von Kunst und Nicht-Kunst und, damit einhergehend, eine irritierende Ungewissheit über den Status der *Chance 2000*-Auftritte: War das noch Theater oder bereits Wahlkampf?[27] Rund zehn Jahre später zeigte sich Schlingensief noch immer überzeugt von seiner damaligen Parteiaktion und ihrem die Gesellschaft reformierenden Potenzial: »Ich hätte mit der Partei damals wirklich Millionen Leute formieren können, den Wahn hab ich.«[28]

Demgegenüber mutet das Aktionstheater *Atta Atta* geradezu konventionell an. Während der Aufführung verlassen die Bühnenakteure den Theatersaal nicht, auch die Zuschauer dürfen – anders als etwa im Rahmen der Theaterproduktion *Passion Impossible*, die sich in öffentlichen Räumen der Hamburger Innenstadt abspielte – auf ihren Plätzen sitzen bleiben, sie werden nicht zur unmittelbaren Partizipation aufgefordert: *Atta Atta* findet im geschlossenen Kunstraum der Volksbühne statt.

---

26 Vgl. Malzacher 2020, S. 123f. Carl Hegemann kommentiert das Verschwimmen der Grenze zwischen Akteuren und Publikum wie folgt: »Wir haben die vierte Wand dermaßen aufgerissen, dass wirklich nicht nur die Zuschauer nicht mehr wussten, was passiert, sondern auch die Schauspieler, dass man gar nicht mehr genau wusste, wer war jetzt Schauspieler und wer Zuschauer – und das bei der Aktion *Chance 2000* über Monate«; Hegemann im Gespräch mit Corinne Orlowski (2019), zit. nach Hegemann 2021, S. 337–349, hier S. 341. Weiterführendes Material zu ihrem Parteiprojekt versammeln Schlingensief und Hegemann in ihrer Publikation *Chance 2000. Wähle Dich selbst*; Schlingensief/Hegemann 1998. Vgl. auch den von Johannes Finke und Matthias Wulff herausgegebenen Dokumentationsband *Chance 2000. Phänomen – Materialien – Chronologie*; Finke/Wulff 1999.

27 Am Beispiel der in einem Zirkuszelt stattfindenden *Chance 2000*-Theaterabende beschreibt Erika Fischer-Lichte, wie Schlingensief das Publikum verunsichert, indem er mit der Kollision und wechselseitigen Überschreibung diverser Rahmungen spielt, die sein Theater zugleich als Zirkusvorstellung, Freakshow, Talkshow und politische Versammlung markieren. »Die Rahmenkollisionen und -brüche stürzten die Zuschauer nicht nur deshalb in eine ›Krise‹, weil sie sie permanent darüber im unklaren ließen, welcher Rahmen gelten sollte, und ihnen so ständig Entscheidungen abverlangten, sondern auch, weil sie Grenzen zwischen den Bereichen, welche die Rahmen als je distinkte markieren, verwischten, wenn nicht gar aufhoben«; Fischer-Lichte 2004, S. 76f.

28 Schlingensief/Behrendt 2007, S. 18. Die Tatsache, dass Kunst ihren Kunststatus verliert, sobald sie den ästhetischen Rahmen überschreitet, bringt Hegemann auf die folgende prägnante Formel: »Die Kunst kann als Kunst ihr Reich oder ihren Bereich nicht verlassen, sie verwandelt sich beim Überschreiten der Grenze in Kriminalität oder Wahnsinn. Aber auch das lässt sich künstlerisch bearbeiten«; Hegemann 2021, S. 187. Schlingensief kokettiert in seiner Arbeit mit beidem, das heißt mit Wahn und Kriminalität – unter ironischen Vorzeichen. Im Rahmen von *Chance 2000* forderte er etwa sechs Millionen Arbeitslose zum Baden im Wolfgangsee auf, um so das an den See angrenzende Feriendomizil des damals amtierenden Bundeskanzlers Helmut Kohl zu fluten: »Nach unseren Berechnungen wäre das Wasser um drei Meter angestiegen und Kohls Ferienhaus samt Kohl, der dort gerade Urlaub machte, in den Fluten untergegangen«; Schlingensief 2012, S. 62.

Carl Hegemann versieht die Theaterinszenierung mit dem doppeldeutigen Begriff des *Kunst-Stücks*[29]. Damit deklariert Schlingensiefs Dramaturg es zu einem Stück *über* Kunst, ebenso wie er es selbst zu einem ›Kunst-Stück‹ erklärt, nämlich – so Hegemann – zu »einer großen Happening-Performance«, die sich als eine Reminiszenz an »die ganze Aktionskunst« versteht.[30] Bei den Theaterkritikern stößt Schlingensiefs ›Kunst-Stück‹ auf unterschiedliche Resonanz. Negative Stimmen kritisieren es als unverständlich, bemängeln die darin aufgerufenen Bezüge als »extrem disparat« und sehen die Kommunikation zwischen Bühne und Publikum gekappt.[31] In der *Berliner Morgenpost* moniert Peter Hans Göpfert die »Ausgeschlossenheit des Zuschauers«, der »Schlingensiefs Spiel mit Zitaten und Selbstzitaten nicht zu deuten oder erst gar nicht zu erkennen weiß.«[32] Im *Deutschlandfunk* wird *Atta Atta* verrissen: Florian Felix Weyh mokiert sich über Kritikerkollegen, die das Stück wohlwollend besprechen und dabei »über Metaebenen, kreatives Chaos, Patchworkästhetik, dadaistische Montage« dozieren.[33] Alles »Unfug«, findet Weyh, der in der Schlingensief'schen Performance bloßes »Quatschgehampel« erkennen will:

> Mit intellektueller Windmacherei im Begleitbuch wird eine hundertminütige Performance-Nichtigkeit zum interpretationsfähigen Kunstakt veredelt. Auf der Bühne produziert Schlingensief sein gewohntes Quatschgehampel mit Kettensägeneinsatz, Schlamm- und Blutwälzereien, für einen Moment darf man sein Geschlechtsteil bewundern – ziemlich kurz –; und zum Schluss fällt eine Schweinehälfte vom Bühnenhimmel.[34]

Das Gros der Theaterkritik jedoch fällt ein positives Urteil. *Der Spiegel* würdigt die Theaterinszenierung als unterhaltsam und kurzweilig,[35] in der *Frankfurter Rundschau* wird sie für ihre »ausgefeilte Dramaturgie«, den szenischen Ideenreichtum und für »einen spannungsreichen Soundtrack«[36] gelobt. Besonders begeistert zeigt sich Andreas Schäfer von der *Berliner Zeitung*. »›Atta Atta‹ ist der beste Schlingensief, den es je gab«, schwärmt der Theaterkritiker und attestiert dem Stück »die Kraft eines Mysterienspiels«:

---

29 Hegemann 2003a, S. 10.

30 Hegemann 2010, Min. 6:44–6:55 (Transkription der Verfasserin).

31 Siehe Detlef Kuhlbrodt 2003. Eine gestörte Beziehung zwischen Zuschauern und Bühne erlebt auch Hans-Dieter Schütt und schreibt über *Atta Atta*: »Es gibt keine wirklichen Verbindungslinien zwischen dem Jahrtausende alten Konsumtionsverhalten des Theaterzuschauers, der etwas sehen und ›mitnehmen‹ will, und jenen Autisten auf der Bühne, die Spiel als Selbstbefreiung feiern«; Schütt 2003.

32 Göpfert 2003.

33 Weyh 2003.

34 Ebd.

35 Vgl. Straub 2003.

36 Michalzik 2003. Auch Matthias Heine, Redakteur der *Welt*, erfreut sich an »nahezu musikalisch komponierten 100 Minuten«; Heine 2003.

> Nie war Christoph Schlingensief so privat und so ratlos und aggressiv und in seiner ratlosen Aggressivität gleichzeitig zart und liebend. Man sieht an diesem Abend schöne und vor allem furchtbare Dinge, und hinterher fühlt man sich erschlagen wie nach einem Albtraum. Aber näher am Chaos der Wahrheit. Gehet also hin und lasst euch das Herz rausreißen.[37]

›Nie war Christoph Schlingensief so privat‹ – das Persönlich-Intime, das Schlingensief in *Atta Atta* als Referenzrahmen aufruft, beeindruckt neben Schäfer auch andere Kritiker. »Was man in der Volksbühne sah, war die Selbstzerstörung und Neuerfindung eines seltsamen Talents«, schreibt Peter Laudenbach, Schlingensief riskiere ein »nahezu ungeschütztes persönliches Sprechen«.[38] Peter Michalzik konstatiert: Am Anfang von *Atta Atta* stehen »die Eltern bzw. das ödipale Dreieck: Josef Bierbichler gibt den blinden Vater, Irm Hermann ist die sofakissengleiche Mama, der kleine Christoph Schlingensief wird malender Künstler.«[39] Schlingensief wird als »Bühnenmärtyrer«[40] und für seinen »Kamikazemut« gefeiert, »die wahren Adressaten seiner Kunst auf die Bühne zu holen, die Eltern nämlich, zumindest ihre Repräsentanten.«[41] Im *Tagesspiegel* ist zu lesen:

> Schlingensief führt einen aussichtslosen Vielfronten-Krieg. Gegen eine bigott-katholische Herkunft – und gegen den Kulturbetrieb. Gegen das Klischee des Provokateurs. Nach diesem düster meditativen, für seine Verhältnisse fast in sich gekehrten »Atta Atta«-Abend kann man sich mit dem Gedanken anfreunden, dass Schlingensief doch kein kühl spekulierender Trash-Entertainer ist, der seine Marktnische ausfüllt, sondern ein Künstler, dessen Leiden nicht läppisch ist und der sein Heil im seligen Dilettantismus sucht.[42]

Diese schlaglichtartig in den Blick genommenen Besprechungen machen deutlich: Nicht nur ist das ›Kunst-Stück‹ *Atta Atta* ein Stück über Kunst, es ist zugleich ein Stück über den Künstler – um mit den Worten des Rezensenten Hans-Dieter Schütt zu sprechen: »Es erzählt Schlingensiefs Drama, also das eines unverstandenen Kunst-Sohnes«.[43] Auffällig ist, dass sich die *Atta Atta* besprechenden Rezensenten auf das autobiotheatrale Programm des Autor-Regisseurs bereitwillig einlassen und seine Theaterinszenierung entsprechend autobiografisch deuten. Während positive Rezensionen die Auseinandersetzung Schlingensiefs mit Eltern und Kunst als anrührend und beeindruckend loben, beschweren sich kritische Stimmen über seine dem Publikum unverständlich bleibenden Selbst- und Fremdreferenzen. Beide Lesarten verweisen auf die Notwendigkeit eines *spectator doctus*, der sowohl über Kunst

37 Schäfer 2003.
38 Laudenbach 2003.
39 Michalzik 2003.
40 Ebd.
41 Schäfer 2003.
42 Schaper 2003.
43 Schütt 2003.

und Künstler der Gegenwart informiert ist als auch Kenntnisse über die Schlingensief'sche Biografie besitzt.

In fast allen Theaterkritiken findet das *Atta Atta* flankierende »Programmbuch«[44], »Begleitbuch«[45] bzw. »Theoriebüchlein«[46] besondere Erwähnung. Gemeint ist damit die von Hegemann herausgegebene Publikation *Ausbruch der Kunst*[47], die Beiträge und Ergebnisse des *Attaistischen Kongresses* versammelt und die Theaterinszenierung als Dokumentationsband paratextuell erweitert. Die Analyse des Paratextes, der neben der genannten Publikation auch den *Attaistischen Kongress* als solchen einschließt, erweist sich für das Verstehen von *Atta Atta* als grundlegend, zumal der probenbegleitende Kongress die Inszenierung vorbereitet und in ihren theatralen Text Eingang gefunden hat. Thema des *Attaistischen Kongresses* ist die Beziehung zwischen Kunst und Terror, ausgelöst durch Karlheinz Stockhausens provokative Aussagen über die Ereignisse von 9/11.

2 Der Weg zu *Atta Atta*

2.1 Die Prämisse: Terror als Kunst

Am 16. September 2001 äußert sich der Komponist Karlheinz Stockhausen (1928–2007) im Rahmen einer Pressekonferenz zum Auftakt des Hamburger Musikfests kontrovers zu den nur wenige Tage zurückliegenden Terroranschlägen auf das World Trade Center in New York: »Also was da geschehen ist, ist natürlich – jetzt müssen Sie alle Ihr Gehirn umstellen – das größte Kunstwerk, was es je gegeben hat.«[48] Er fährt fort:

> Daß also Geister in einem Akt etwas vollbringen, was wir in der Musik nicht träumen könnten, daß Leute zehn Jahre üben wie verrückt, total fanatisch, für ein Konzert. Und dann sterben. [*Zögert*] Und das ist das größte Kunstwerk, das es überhaupt gibt für den ganzen Kosmos. Stellen Sie sich das doch vor, was da passiert ist. Da sind also Leute, die sind so konzentriert auf dieses eine, auf die eine Aufführung, und dann werden fünftausend Leute in die Auferstehung gejagt. In einem Moment. Das könnte ich nicht. Dagegen sind wir gar nichts. Also als Komponisten.[49]

Stockhausen setzt den Fanatismus der Terroristen mit künstlerischem Eifer, den Terroranschlag mit einem Konzert gleich und erklärt es, mit dem für ihn typisch religiös-esoterisch aufgeladenen Vokabular, zu einem Kunstwerk kosmischen Ausmaßes. Dessen Bedeutung leitet er auch von der hohen Zahl der Opfer ab, die – zu Tausenden ›in die Auferstehung gejagt‹ – im Zuge der terroristischen Aufführung zu

44 Laudenbach 2003.
45 Weyh 2003 und Schütt 2003.
46 Straub 2003.
47 Hegemann 2003.
48 Stockhausen 2001, S. 76f.
49 Ebd., S. 77.

Tode kamen. Die zur Pressekonferenz nach Hamburg geladenen Musikjournalisten reagieren betreten auf Stockhausens Äußerungen. Es folgt die kritische Nachfrage eines Reporters: »Gibt es keinen Unterschied zwischen Kunstwerk und Verbrechen?« Daraufhin relativiert der Komponist seine Aussage. Die Terrorattacken seien verbrecherisch,

> weil die Menschen nicht einverstanden waren. Das ist klar. Und es hat ihnen auch niemand angekündigt: »Ihr könntet dabei drauf gehen.« [...] Aber was da geistig geschehen ist, dieser Sprung aus der Sicherheit, aus dem Selbstverständlichen, aus dem Leben, das passiert ja manchmal, so poco a poco auch in der Kunst, oder sie ist nichts.[50]

Obschon er also den Anschlag auf die Zwillingstürme des World Trade Centers als Verbrechen klassifiziert, verteidigt Stockhausen einen »immoralischen Ästhetizismus«[51], so er Kunst als einen ›Sprung aus der Sicherheit‹ und ›aus dem Leben‹ interpretiert. Damit greift er eine Denkfigur auf, die das Grauenvolle zum Gegenstand ästhetischer Rezeption nobilitiert und ihm die Qualität des Erhabenen zuspricht. Bereits im 18. Jahrhundert finden das Hässliche, Entsetzliche und Schreckliche Eingang in die Ästhetik.[52] »Indeed terror is in all cases whatsoever, either more openly or latently, the ruling principle of the sublime«,[53] erklärt Edmund Burke, dessen *Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757) im deutschen Sprachraum intensiv rezipiert wurde – etwa durch Immanuel Kant.[54] Das Gefühl des Erhabenen betrachtet Burke nicht zuletzt unter politischen Gesichtspunkten, insofern es stets eine Erfahrung der Macht bedeute und so automatisch Bewunderung errege.[55] Mit der Bewunderung gehe zugleich eine Schwächung des Selbstgefühls einher, was Burke am Beispiel der Relation zwischen dem endlichen Menschen und seinem Gott aufzeigt.[56] Stockhausen erkennt in den Terrorattacken auf das World Trade Center zwar ein teuflisches Werk, doch drückt auch er, im Angesicht desselben, ein geschwächtes Selbstgefühl, einen »künstlerische[n] Minder-

---

50 Ebd.

51 Faber/Krech 2001, S. 16.

52 Vgl. Zelle 2003/2010, S. 439.

53 Burke 1767, S. 97.

54 Vgl. B. Scheer 2001/2010, S. 638. Das Burke'sche Konzept des Sublimen findet bei Kant im Begriff des furchterregenden Dynamisch-Erhabenen Aufnahme. Selbst Krieg habe, so Kant, etwas Erhabenes an sich: In der *Kritik als Urteilskraft* spricht er vom erhabenen Krieger, dem »vorzügliche Hochachtung« zukomme, da er »die Unbezwinglichkeit seines Gemüts durch Gefahr« unter Beweis stelle; Kant 2011, S. 163 (§ 28). Ein ähnliches Argument führt Susan Sontag an, die den 9/11-Attentätern Mut attestiert: »Wenn wir von Mut sprechen, der einzigen moralisch neutralen Tugend, dann kann man den Attentätern – was immer sonst auch über sie zu sagen wäre – eines nicht vorwerfen: dass sie Feiglinge seien«; Sontag 2001, S. 34. Schlingensief berichtet, dass Sontag die Proben von *Atta Atta* besucht habe; vgl. Schlingensief/Laudenbach 2003.

55 Vgl. B. Scheer 2001/2010, S. 640.

56 Vgl. ebd.

wertigkeitskomplex gegenüber der Singularität des terroristischen Anschlags«[57] aus: ›Dagegen sind wir gar nichts. Also als Komponisten.‹

Mit seinen Äußerungen katapultiert sich Stockhausen in den Fokus der internationalen Presse.[58] Die öffentliche Empörung ist groß, dem Komponisten werden Megalomanie und »Musikerneid auf Terroristenerfolg« unterstellt.[59] Unter dem Druck der Öffentlichkeit werden seine geplanten Engagements in Hamburg und New York abgesagt; Stockhausen sieht sich gezwungen, auf seiner Website eine Klarstellung zu veröffentlichen.

Dabei bleibt er nicht der Einzige im künstlerischen Feld, der die Terroristen von 9/11 mit bildenden Künstlern gleichstellt und ihre Anschläge ästhetisch reflektiert. Ein Jahr nach den Terrorattacken berichtet *The Guardian*: »The artist Damien Hirst said last night he believed the terrorists responsible for the September 11 attacks ›need congratulating‹ because they achieved ›something which nobody would ever have thought possible‹ on an artistic level.«[60] Ferner erklärt der britische Künstler im Interview: »The thing about 9/11 is that it's kind of an artwork in its own right. It was wicked, but it was devised in this way for this kind of impact. It was devised visually.«[61]

Die Bilder des Terrorakts und ihre mediale Verbreitung – damit einhergehend: die Ästhetisierung des Terrors – prägen gleichfalls die philosophische Auseinandersetzung mit 9/11. In seinem im November 2001 in *Le Monde* veröffentlichten Essay *L'esprit du terrorisme* spricht Jean Baudrillard vom »théâtre de la cruauté« und vom »spectacle du terrorisme« als einem unmoralischen Faszinosum, an dem die Medien konstitutiv teilhaben. In den Ereignissen des 11. September, »ce film catastrophe de Manhattan«, verbinden sich, so Baudrillard, »au plus haut point les deux éléments de fascination de masse du XXe siècle: la magie blanche du cinéma, et la magie noire du terrorisme.«[62] Auch Slavoj Žižek rezipiert den New Yorker Terroranschlag als ein

57 Kade 2011, S. 71.

58 Bereits während des Hamburger Pressegesprächs rudert Stockhausen zurück, als er sich des betroffenen Schweigens der Journalisten gewahr wird: »Sie sind alle ganz ernst auf einmal. Wo hat er mich hingebracht? Luzifer. […] Ist das nicht ungeheuer, was mir da eingefallen ist auf einmal. Ist ja irre. Ich habe gesagt, zehn Jahre üben für ein Konzert, und das muß es sein. Und dann – weg.« Die Konferenz endet mit der Bitte, seine Aussagen zum 11. September 2001 nicht medial zu verbreiten: »Ja, aber schreibt das nur nicht. Schreibt nicht ausgerechnet das, was wir am Schluß gesagt haben, das muß ja nicht alles gleich multipliziert werden, das ist ja blöd«; Stockhausen 2001, S. 77.

59 So die *Basler Zeitung* über Stockhausens Äußerungen, zit. nach Ruch 2001, S. 379. In der *New York Times* ist zu lesen: »For Mr. Stockhausen's many admirers, the easiest recourse would be to dismiss his comments as the outpourings of an egomaniac who, sadly, has long been losing touch with reality. […] Perhaps the most disturbing element of Mr. Stockhausen's muddled comments is the touch of envy that comes through in his awe over this crazed satanic attack«; Tommasini 2001.

60 Allison 2002.

61 Ebd.

62 Baudrillard 2002, S. 40. – »Theater der Grausamkeit« – »Spektakel des Terrorismus« – »[I]n diesem Katastrophenfilm von Manhattan vereinen sich in höchstem Maße jene beiden

am Hollywoodkino geschultes Medienereignis. »For the great majority of the public, the WTC explosions were events on the TV screen«, stellt er fest – Fernsehbilder, die die Katastrophenfilme Hollywoods noch übertroffen haben. Auf Stockhausens Diktum rekurrierend, erklärt er: »we can perceive the collapse of the WTC towers as the climatic conclusion of the twentieth-century art's ›passion for the Real‹ – the ›terrorists‹ themselves did not do it primarily to provoke real material damage, but *for the spectacular effect of it*.«[63]

Mit *Atta Atta – Die Kunst ist ausgebrochen* knüpft Christoph Schlingensief an den hier skizzierten Diskurs an. Auch er interessiert sich für die mediale Inszenierung von 9/11 und für die performative Dimension der Terrorattacken. Der die Theaterproduktion dramaturgisch begleitende Carl Hegemann schreibt in seinem Vorwort in *Ausbruch der Kunst*, dem Begleittext zur *Atta Atta*-Inszenierung:

> Es ist bemerkenswert und seltsam. Wenn der Einschlag des Flugzeuges in den ersten Turm des World Trade Centers für den »Einbruch der Realität« steht […], dann steht der 18 Minuten später von einem weiteren Flugzeug getroffene zweite Turm für den »Ausbruch der Kunst«. Offenbarte schon der erste Einschlag gleichzeitig unsere eigene Verletzlichkeit und die Zerbrechlichkeit einer scheinbar festgefügten Lebenswelt, so wurde mit dem zweiten, von unzähligen Kameras gefilmten und weltweit live gesendeten Ereignis schlagartig klar, dass es sich hier um eine geplante und nach den Gesetzen der Mediengesellschaft kalkulierte Aktion handelte, die nicht möglich gewesen wäre ohne die kreative und reflexive Anwendung moderner Technologien. Was beim ersten Turm immer noch als Unfall, als von Menschen nicht beeinflussbare Katastrophe hätte erscheinen können, erwies sich beim zweiten als kunstvoll und mit voller Absicht durchgeführter Plan, der weltöffentlich den Tod tausender Menschen, darunter auch den seiner Urheber, im Augenblick des Geschehens ins Bild setzte.[64]

Dem Terroranschlag spricht Hegemann deshalb Merkmale einer Kunstperformance zu: »Dass sich die Terroristen des 11. September 2001 genuin künstlerischer Mittel bedient haben, ist – auch wenn Karlheinz Stockhausen, der ihre Tat als ›größtes Kunstwerk aller Zeiten‹ bezeichnete, für seine Fehlleistung büßen musste – schwer von der Hand zu weisen.«[65] Für Schlingensief und Hegemann wird Stockhausens Aussage zum Gedankenexperiment, das sie dem Projekt *Atta Atta* zugrunde legen. Zu Probenbeginn erläutert Schlingensief in seiner Eröffnungsrede das Programm dieses Unterfangens: »Was wäre, wenn das in New York ein Kunstwerk wäre? Was wäre, wenn im Cockpit ein bildender Künstler gesessen hätte?«[66]

Elemente der Faszination, die die Massen des 20. Jahrhunderts in ihren Bann geschlagen haben: die weiße Magie des Kinos und die schwarze Magie des Terrorismus« (Übersetzung der Verfasserin).

63 Žižek 2002, S. 11, Hervorhebung im Original.

64 Hegemann 2003a, S. 8.

65 Ebd., S. 9. Zunächst wird versucht, für *Ausbruch der Kunst* eine Genehmigung für den Abdruck von Stockhausens skandalträchtigem Pressegespräch einzuholen; vgl. Volksbühne-Berlin 4646. Schließlich erscheint die von Hegemann herausgegebene Publikation jedoch ohne das von Stockhausen geführte Gespräch.

66 Schlingensief 2002, Min. 0:09–0:16 (Transkription der Verfasserin).

Eine solche ›terroristische Kunstbewegung‹ will der Autor-Regisseur unter dem von ihm geschaffenen Begriff des Attaismus sowohl theoretisch als auch praktisch erforschen.

2.2 Der *Attaistische Kongress*

Der Probenprozess von *Atta Atta* gliedert sich in mehrere Produktionsphasen. Begonnen wird mit »›Theorie‹-Proben«:[67] Schlingensief sucht Wissenschaftler, Philosophen und Künstler für Vorträge »im Seminarstil« zu gewinnen, die die Wirksamkeit der Aktionskunst, ihre Möglichkeiten, Grenzen und Exzesse diskutieren.[68] Ziel ist die Erarbeitung einer attaistischen Theorie, die dem Verhältnis von Kunst und Terror Rechnung trägt. Bazon Brock, Peter Sloterdijk und Thomas Hauschild sagen als Erste zu.[69] Auch Boris Groys, Peter Weibel, Theo Altenberg, Péter Nádas und Franz-Patrick Steckel folgen der Einladung. Johannes Stüttgen, Schüler und Weggefährte von Joseph Beuys, muss krankheitsbedingt absagen, weshalb an seiner Stelle der Kunsthistoriker und Beuys-Experte Andreas Quermann referiert.[70] Die vom 2. bis 20. Dezember 2002 stattfindenden Vorträge und Diskussionsrunden bilden das *Attaismus-Seminar*, das später in *Erster Attaistischer Kongress* umbenannt wird. Die Veranstaltung zeichnet sich durch Exklusivität aus: Unter Ausschluss der Öffentlichkeit nehmen an ihr allein die an *Atta Atta* beteiligten Schauspieler und Mitarbeiter der Berliner Volksbühne teil. Der Kongress wird auf Film und Tonband aufgezeichnet, ihn will Schlingensief als Grundlage seiner Stückentwicklung heranziehen.[71] Die geladenen Referenten unterzeichnen eine Erklärung, die dem Schlingensief'schen Team das Recht einräumt, ihre Beiträge honorarfrei für die Theaterinszenierung zu verwenden.[72]

Recherchen im Vorfeld der Probenzeit lassen erkennen, dass in Schlingensiefs Auseinandersetzung mit aktionistischen Kunstformen vornehmlich Beuys und die Wiener Aktionisten im Fokus stehen.[73] Filmaufnahmen ihrer Kunstaktionen sieht sich

67 Vgl. Probenkonzept vom 31. Oktober 2002, S. 1; Volksbühne-Berlin 4646.

68 Jutta Wangemann an Norbert Bolz, 25. November 2002; ebd.

69 Vgl. Probenkonzept vom 17. November 2002, S. 1; ebd.

70 Vgl. undatiertes Typoskript; ebd. Ebenso wird der Philosoph und Medientheoretiker Norbert Bolz um einen Vortrag gebeten, dieser schlägt die Einladung jedoch aus Zeitgründen aus; vgl. Norbert Bolz an Jutta Wangemann, 26. November 2002; ebd.

71 »[D]ie Vorträge dienen als Textvorlagen und finden günstigstenfalls Verwendung in der Inszenierung selbst«; Probenkonzept vom 17. November 2002, S. 1; ebd. Auch die Bedingung der Exklusivität ist hier – und das augenfällig – vermerkt: »KEINE ÖFFENTLICHEN VERANSTALTUNGEN, SONDERN SEMINARE FÜR ALLE AKTIONISTEN!!!«

72 Vgl. »Erklärung« (Entwurf), verfasst von Schlingensief und Hegemann: »Die/der Unterzeichnende räumt der Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz das Recht ein, ihre/seine Leistung im Rahmen von Christoph Schlingensiefs Inszenierung ›ATTA ATTA – Die Kunst ist ausgebrochen!‹ [Arbeitstitel; Premiere am 23.01.2003] zu nutzen und zu verwenden. Ein Honoraranspruch entsteht aus diesem Verwertungsrahmen nicht«; Volksbühne-Berlin 4645.

73 Vgl. Recherchelisten aus Bibliothekskatalogen (Ausdrucke vom 19., 25. und 27. November 2002 sowie ohne Datum); Volksbühne-Berlin 4646 u. 4648.

das Ensemble während der sogenannten »›Aktionismus‹-Proben«[74] an, die ergänzend zu den Theorie-Proben stattfinden. Das Kurzprotokoll der Probe vom Freitag, den 13. Dezember 2002, gibt einen Einblick in den Probenprozess: Der Tag beginnt mit dem Beuys gewidmeten Vortrag Quermanns, an den sich eine »Diskussion über das Verhältnis von Kunstwissenschaft und Kunstpraxis« anschließt.[75] Es folgen Filmvorführungen, darunter eine Dokumentation von Beuys' Kölner Aktion *Vakuum ↔ Masse* (1968) sowie Performances von Otto Muehl und Hermann Nitsch.[76] Am Ende des Probentags werden »Regieeinfälle« notiert, die sich aus den gesammelten Eindrücken ergeben haben – beispielsweise die Idee, während des Theaterstücks Beuys' Klangarbeit *Ja Ja Ja Ja Ja, Nee Nee Nee Nee Nee* über Lautsprecher einzuspielen.[77]

In den *Atta Atta*-Proben tritt, neben die theoretische Beschäftigung mit Aktionskunst, deren praktische Erprobung durch die Schauspieler. Mit seinem Ensemble spielt Schlingensief ausgewählte Kunstaktionen nach und entwickelt sie weiter.[78] Dass sich im Reenactment die Kopie vom Original emanzipiert, reflektiert der Autor-Regisseur im Gespräch mit dem Ethnologen Thomas Hauschild:

> Wir haben ja auch immer so Szenen, wo wir dann wieder zum Beispiel das McCarthy-Bild nachspielen. Aber eigentlich auch schon wieder das Nachspielen vergessen, und wir dann nachher ganz stolz sind, dass – ich zum Beispiel so eine Matratze ganz vollgesaut habe, und nachher sage: Sieht fast aus wie McCarthy, habe ich aber gemacht.[79]

Wie sich Schlingensief Aktionen von Beuys, den Wiener Aktionisten und Paul McCarthy aneignet, so macht er sich Fremdtexte zu eigen, darunter Äußerungen der zum *Attaistischen Kongress* eingeladenen Intellektuellen. Schlingensief lässt die Beiträge der Künstler und Kunsttheoretiker Brock und Weibel, ebenso die Vorträge des Kunst- und Medientheoretikers Groys und des Philosophen Sloterdijk durch sein Team transkribieren und zusammenfassen. Aus den Texten werden »Glaubenssätze«

74 Probenkonzept vom 31. Oktober 2002, S. 1; Volksbühne-Berlin 4646. Zunächst war ebenfalls geplant, Jonathan Meese für eine Kunstperformance in die Volksbühne einzuladen; vgl. undatiertes Typoskript; ebd.

75 »Kurzprotokoll der Probe vom Freitag, den 13.12.2002«; Volksbühne-Berlin 4647.

76 Es handelt sich um Nitschs *89. Aktion* sowie um die Muehl'schen Performances *Manopsychotik* und *Sodoma* (beide 1970); vgl. ebd. Des Weiteren wird eine WDR-Reportage über Schlingensiefs Produktion *Kühnen '94 – Bring mir den Kopf von Adolf Hitler* (Uraufführung am 23. April 1993, Volksbühne Berlin) angesehen und diskutiert. Hier wird einmal mehr deutlich, dass Schlingensief bestrebt ist, an vergangene Projekte anzuschließen und diese für neue Projekte als Inspirations- und Arbeitsmaterial recycelnd heranzuziehen.

77 Als ein weiterer Regieeinfall ist festgehalten: »erste Zuschauer-Reihe wird auf die Bühne hochgefahren (Christoph: ›Behalt die schön im Auge!‹)« – damit verbunden ist eine Anspielung auf »Nitschs skeptisch-angstvolle[n] Blick« in dessen *89. Aktion*; vgl. ebd.

78 Vgl. auch eine handschriftlich verfasste Liste exemplarischer Aktionen; die Mehrheit der Arbeiten stammen von Beuys und Nitsch; vgl. »Kunstaktionen/Bsp.«, undatiert; Volksbühne-Berlin 4648.

79 »Transkription des Vortrags von T. Hauschild, 20. Dez. 2002«; Volksbühne-Berlin 4647.

extrahiert, auf die in den Proben zurückgegriffen wird.[80] Ganze aus den Vorträgen entnommene Passagen werden in die Figurenrede der Schauspieler montiert – mit diesen Textzitaten erzielt Schlingensief, wie noch zu zeigen sein wird, sowohl pathoshaltige als auch komische Effekte.

2.2.1 Theoriearbeit – Bazon Brock, Boris Groys, Peter Sloterdijk und Peter Weibel

Über die während des *Attaistischen Kongresses* geleistete Theoriearbeit leitet Schlingensief eine wissenschaftliche Legitimation für sein attaistisches Kunstprojekt ab. Kerstin Sommers Annahme, der Attaismus habe keinen »intellectual background«, ist daher zu widersprechen.[81] Zielt doch der an der Volksbühne veranstaltete Kongress nachgerade darauf ab, *Atta Atta* an das kulturwissenschaftliche Feld anzudocken.[82] Dass mit der Organisation des *Attaistischen Kongresses* nicht zuletzt feldtheoretische Bestrebungen Schlingensiefs einhergehen, hat Sarah Pogoda plausibel dargelegt: Indem er Experten zum Zwecke wissenschaftlicher und künstlerischer Forschung – hier: für seine »attaistische Grundforschung«[83] – um sich schart und instrumentalisiert, macht sich Schlingensief ihre »wissenschaftliche Deutungsmacht« zu eigen,[84] mithin lädt er sein Projekt mit zusätzlichem symbolischem Kapital auf,

---

80 Vgl. »Glaubenssätze von Bazon Brock«, »Glaubenssätze von Peter Weibel«, »Glaubenssätze von Peter Sloterdijk«; Volksbühne-Berlin 4645. Mit dem Begriff der Glaubenssätze wird ein kunstreligiöses Moment evoziert. Entsprechend ist im Probenprotokoll vom 18. Dezember 2002 – als »Quintessenz der Theorie-Wochen« – vermerkt: »Brock, Groys, Weibel, Beuys: Sektenführer, Jünger der eigenen Sekte; Duktus der ›Prediger‹: hoffen, dass Leute ins Handeln kommen«; Volksbühne-Berlin 4649.

81 »Just like Dadaist anti-art, *Atta* art is art for everybody, and made by everybody. There is no pretence in *Atta*, and it has no intellectual background«; Sommer 2012, S. 45.

82 Dass es dem Kongress und der *Atta Atta*-Inszenierung tatsächlich gelingen, im wissenschaftlichen Feld rezipiert zu werden, beweist die Tatsache, dass der Frankfurter Philosophieprofessor Martin Seel in seiner Publikation *Die Macht des Erscheinens – Texte zur Ästhetik* auf das Schlingensief'sche Theaterstück eingeht und an der Theorie zum Attaismus Kritik übt; vgl. Seel 2007, S. 221–227. Seels Text ist zuvor als Essay in der Theaterzeitschrift *Theater heute* erschienen; vgl. Martin Seel: »Das Anti-Terror-Gesetz der Komik. Christoph Schlingensief verweigert den Ausbruch der Kunst aus der Kunst«, in: *Theater heute* 44,3 (2003), S. 24–27. Die Theaterwissenschaftlerin Elisabeth Großegger glaubt gar, dass es sich beim Attaismus um eine etablierte Kunsttheorie handle; vgl. Grossegger 2006, S. 382.

83 Schlingensief 2002, Min. 4:55f. (Transkription der Verfasserin).

84 Pogoda 2019, S. 246. »Die Art, wie Wissenschaft mit der Einführung, Prägung und Etablierung von Begriffen Deutungsmacht gewinnt, Wissen produziert und etabliert, wird also auch Schlingensief zu einer zentralen Hoheitsstrategie«; ebd. Hegemann spricht in *Ausbruch der Kunst* unverblümt von Instrumentalisierung, wenn er sich bei den Referenten bedankt, »die alle vollkommen unkompliziert und wie selbstverständlich die Mühe auf sich genommen haben, nach Berlin in die Volksbühne zu kommen und sich für den ›Attaismus‹ instrumentalisieren zu lassen«; Hegemann 2003 a, S. 12.

das aus der Bekanntheit und dem Renommee der am Kongress mitwirkenden Intellektuellen schöpft. Auf diese Weise vermag der Autor-Regisseur sein persönliches Standing innerhalb des intellektuell-künstlerischen Feldes zu stärken und seine Institutionalisierung im Kunst- und Kulturbetrieb voranzutreiben.[85] Zwar findet der *Attaistische Kongress* im kleinen, ausersehenen Rahmen statt – die Exklusivität verweist symptomatisch auf Distinktionsbestrebungen –, jedoch ist Schlingensief sehr wohl darauf bedacht, die Beiträge *ex post* der Öffentlichkeit zur Verfügung zu stellen: Die gefilmten Vorträge sollen in einer *Attaistischen Videoedition* für die Theaterbesucher zu erwerben sein;[86] zum Nachlesen erscheinen die redigierten Kongressbeiträge in der Begleitdokumentation *Ausbruch der Kunst*. Deutlich wird, dass der *Attaistische Kongress* als ein die Theaterinszenierung flankierender kunst- und künstlerdramatischer Paratext Schlingensief als einen postmodernen *uomo universale* auszeichnen soll, der seine primäre Kunstgattung – das Theater – multikompetent überschreitet, indem er als Initiator wissenschaftlicher Forschung theoretische Reflexion mit künstlerischer Praxis verbindet.

Darüber hinaus führt der Dokumentationsband *Ausbruch der Kunst* vor Augen, dass der in den Probenprozess eingegliederte Kongress im Dienst einer Textproduktion steht, die für Schlingensief Materialstatus besitzt: Aussagen von Brock, Groys und Sloterdijk finden, mitunter in identischem Wortlaut, als unmarkierte Zitate Eingang in den theatralen Text von *Atta Atta*, werden also von Akteuren auf der Bühne rezitiert. »Schlingensief baut dramaturgisch geschickt Sentenzen aus den tagelangen Seminaren zum Attaismus in sein Werk ein«, konstatiert auch Theaterkritiker Hans-Dieter Schütt.[87] Um den in *Atta Atta* geführten Diskurs über Kunst und Terror nachzuvollziehen, werde ich im Folgenden einige auf dem *Attaistischen Kongress* vertretenen Positionen kurz vorstellen und exemplarisch darlegen, wie sie durch Schlingensief appropriiert und in seiner Theaterinszenierung reflektiert werden.

Peter Weibel beleuchtet in seinem auf dem *Attaistischen Kongress* gehaltenen Vortrag vornehmlich die Performancekunst des Wiener Aktionismus, dem er selbst – als Künstler und Theoretiker gleichermaßen – angehörte.[88] Für Weibel entbehrt die körperzentrierte Aktionskunst der Aktionisten an Radikalität. Man habe »die Strategien der Malerei einfach fortgeführt, mit dem Unterschied, dass man sie auf den Körper übertragen hat.«[89] Allerdings findet Weibel es bezeichnend, dass zwischen der Zerstö-

---

85 Vgl. Pogoda 2019, S. 247.

86 Vgl. Schlingensief 2002, Min. 8:26–8:40 (Transkription der Verfasserin). Die Aufnahmen ausgewählter Kongressbeiträge sind als Bonusmaterial auf DVD versammelt: *Atta Atta – Die Kunst ist ausgebrochen* 2015, DVD 2 und 3.

87 Schütt 2003. Vgl. auch Rakow 2003, S. 30.

88 Weibel zeichnete eine umfassende Publikationstätigkeit rund um den Wiener Aktionismus aus. Neben Aktionstexten und aktionsbegleitenden Schriften verfasste Weibel eine Dokumentation ebenso wie kunsttheoretische Aufsätze zum Wiener Aktionismus; vgl. Jahraus 2001, S. 41f.

89 Weibel 2003, S. 108.

rung einer Leinwand und der Malträtierung des Künstlerkörpers rezeptionsästhetisch unterschieden werde. Mit Verweis auf Lucio Fontanas Schnittbilder fragt er:

> Wieso hängen die Leute sich geschlitzte Leinwände im Wohnzimmer auf und empfinden das als schön? Warum haben sie kein schlechtes Gewissen dabei? Warum kommt nicht die Polizei ins Wohnzimmer und sagt: »Da ist etwas nicht in Ordnung«? Wenn man sich aber in der Öffentlichkeit hinstellt und aufschlitzt, dann kommt die Polizei, dann kommen die Psychiater und sagen: »Mit dem Mann ist etwas nicht in Ordnung.« […] Wieso ist das eine jetzt pathologisch und das andere nicht? Wieso ist nicht schon Fontana ein Pathologe und ein Verbrecher, der eigentlich verhaftet gehört?[90]

Weibel stellt die Pathologisierung der sich körperliche Schmerzen zufügenden Aktionisten infrage. Zugleich bewertet er ihren Ansatz als restaurativ, da sie künstlerisch erprobte Strategien der Verletzung und Zerstörung von der Leinwand auf den Körper als Ausdrucksmedium transferiert und damit reproduziert haben: »Brus und Nitsch malen heute wieder wie vorher. Früher sagten sie, die Aktion sei ein Ausbruch aus dem Bild. Heute sagen sie, die Aktion sei eine Vorbereitung auf das Bild.«[91] Weibel erkennt »den Beginn einer terroristischen Kunst« vielmehr dort, wo Künstler in Form von Gebrauchs- und Handlungsanweisungen die Bedingungen des Rezeptionsprozesses vorgeben – wie dies etwa in der Fluxus-Bewegung der Fall ist.[92] Als Kunstwerk werde dabei nicht mehr ein Objekt definiert, vielmehr konstituiere sich dieses im Akt seiner Rezeption. Auch auf die Politik des Terrors kommt Weibel zu sprechen: »Die Politik des Terrors ist insofern Avantgarde, als sie die alte Gleichung ›Anwesendes ist sichtbar, Sichtbarkeit ist Sicherheit‹ umgedreht hat«.[93] Für den Kunst- und Medientheoretiker markieren die Terrorattacken des 11. September 2001 daher die Ablösung der »Welt der Intrige« durch die »Welt der Paranoia«.[94] Während im Dunklen und Verborgenen intrigiert werde, der Angriff »von hinten« erfolge, bieten in der ›Welt der Paranoia‹ Sichtbarkeit und Transparenz keine Sicherheit mehr: »Es trifft dich nicht nur von hinten, nicht nur bei Dunkelheit, sondern es trifft dich am helllichten Tage von vorne.«[95] Aus diesem Gedanken heraus formuliert Weibel den Wunsch nach »Theaterstücken, die von paranoiden Strukturen getragen werden, in denen die Gefahr sichtbar wird«.[96]

90 Ebd., S. 105.
91 Ebd., S. 109.
92 Ebd., S. 100.
93 Ebd., S. 112.
94 Ebd., S. 114.
95 Ebd. Weibel resümiert: »Wir haben gesehen, dass auch am helllichten Tage etwas geschehen kann, das maximale Unsicherheit schafft, vollkommen transparent für alle Fernsehapparate. Am 11. September kam der Angriff nicht aus Nacht und Nebel, sondern er kam bei strahlendem Sonnenschein. Sichtbarkeit garantiert nicht mehr im Geringsten Sicherheit. Im Gegenteil: In der Mediengesellschaft, in der wir leben, gilt die Umkehrung dieses Satzes. […] Je öffentlicher, je sichtbarer die Mediengesellschaft, umso gefährlicher kann eine Attacke werden«; ebd., S. 112.
96 Ebd., S. 114.

Der Vortrag Bazon Brocks fokussiert das terroristische Subjekt und seine Eignung zum ›wahren Avantgardisten‹. Brock deutet die im Terrorismus angelegten Ewigkeitsaspirationen vor dem Hintergrund der »Biografiepflichtigkeit«[97] des Terroristen: Dieser liefere Material für eine »absolute Erzählung«, eingelassen im »großen Weltzusammenhang«[98], und behaupte dabei – im Modus des Märtyrers – ein Höchstmaß an Glaubwürdigkeit. »Die ›Märtyrer‹ opfern sich ausschließlich, um der modernen Anforderung zu genügen, als Urheber in den eigenen Aussagen vorzukommen.«[99] Dem künstlerischen Avantgardisten traut Brock keine solche Radikalität zu, weshalb er eine Analogie von Märtyrertum und Kunstavantgarde ablehnt.[100] In *Atta Atta* knüpft Schlingensief an diese Aussage an, wenn er, in der Art eines Muezzins, ruft: »Märtyrer! Ist die Antwort auf die gescheiterten Avantgardisten!«[101] Damit greift der Autor-Regisseur zugleich die von Peter Bürger vertretene These vom Scheitern der historischen Avantgarden auf – Bürger erklärt die von den Künstlern intendierte Verschmelzung von Kunst und Leben und den von ihnen geführten Kampf gegen die »Institution Kunst« für missglückt.[102] Schlingensief also verwirft die Figur des Avantgardisten, um den für seine Überzeugungen radikal einstehenden Terroristen zu favorisieren: Das ›terroristische Märtyrertum‹ übertreffe alle Schock- und Provokationsstrategien der Avantgardekunst und erweise sich, so die polemische Behauptung des Attaismus, als das erfolgreichere Modell der Vereinigung von Kunst und Leben.

Der zweite thematische Strang, der im Brock'schen Vortrag enthalten ist, betrifft die dem Theater zur Verfügung stehenden Strategien der Ewigkeitserzeugung. Hierunter fällt die Wiederholung, derer sich Schauspieler bedienen: »Ein Profi auf der Bühne ist jemand, der etwas beliebig oft wiederholen kann.«[103] Das Produzieren des »mitlaufenden Gegensinn[s]« führt Brock als eine weitere Strategie an: »[W]enn ich das Hässliche, das Kaputte, das Beschränkte, das Doofe auf der Bühne zeige, evoziere ich die Sehnsucht nach göttlicher Vollkommenheit, die Sehnsucht nach dem

97 Brock 2003, S. 39.

98 Ebd., S. 44.

99 Ebd., S. 41.

100 Ebd., S. 42: »Ob man in diesem Zusammenhang den Avantgardisten tatsächlich als modernen Tätertypen ins Feld führen kann, ist fraglich. Der Avantgardist ist sozusagen einer, der nicht in der Lage ist, sich selbst dem Diktum des Neuen, Unerwarteten, Überraschenden, ganz Anderen zu unterwerfen, weil er selber noch zukucken möchte, wie das aussieht, was er durch den Entwurf seiner zukünftigen Biografie entwickelt hat. Er ist sozusagen ein nicht vollendeter Religionsstifter, Gläubiger oder wie auch immer Ewigkeitssüchtiger. Er zweifelt noch daran, ganz und gar als Urheber seiner eigenen Taten in Frage zu kommen. Das ist beim Märtyrer nicht der Fall. Er ist reif und sich seiner Aussage gewiss. Daher würde ich doch lieber auf diesen Strategen übergehen, der sich kulturell langfristiger als der Avantgardist bewährt hat.«

101 Transkript *Atta Atta*.

102 Bürger 1974, S. 122.

103 Brock 2003, S. 46.

Schönen.«[104] Letztlich laufen Brocks Überlegungen auf eine Parallelisierung von Terrorismus und Theater hinaus. Wie sich der Attentäter einer ›absoluten Erzählung‹ opfere, werden auch die Schauspieler im Theater – und mit ihnen das Publikum – in einen »großen Zusammenhang«, »in diese großen Visionen, Schemata, Begriffe und Weltbilder«[105] eingepasst.

Boris Groys, der sich bereits im Jahr 2000 in seiner Publikation *Unter Verdacht* mit medialen Strategien des Terrors beschäftigt hat, erkennt im Terrorismus ein modernes künstlerisches Produktionsverfahren, das Bilder der Zerstörung generiert und verbreitet. »Bin Laden ist uns doch in erster Linie als ein Videokünstler bekannt, der mit der Welt durch das Medium Video kommuniziert«, lautet eine seiner Aussagen auf dem *Attaistischen Kongress*. Attentate erweisen sich »als strategisch arrangierte Videocollagen aus verschiedenen medialen Elementen«.[106] Kunst und Terrorismus eröffnen, so Groys weiter, Räume souveränen Handelns.[107] Da in der islamischen Welt kein modernes Kunstsystem existiere, drücke sich das Bedürfnis des Einzelnen nach Souveränität in Terrorakten aus: »Der Terrorist ist ein moderner Künstler unter der Bedingung, dass das moderne Kunstsystem fehlt.«[108]

Der die Groys'schen Überlegungen aufgreifende Peter Sloterdijk ist ebenfalls geneigt, die Terroristen des 11. September als Medienkünstler wahrzunehmen: »Sie haben sozusagen ein Happening inszeniert, in der Gewissheit, dass das, was sie machen werden, unweigerlich gefilmt wird.«[109] Stockhausens Reaktion auf die Terrorattacken wertet Sloterdijk als einen legitimen Ausdruck von Eifersucht: »Der Künstler ist auf den Attentäter, also auf den Verbrecher eifersüchtig. Das kann gar nicht anders sein, denn wenn das Verbrechen den schlagendsten Weg zum Erfolg bahnt, ist es die Erfüllung dessen, was sich in der Antriebsdynamik des Kunsttäters befindet.«[110] Mit der Denkfigur des Kunsttäters schließt Sloterdijk an Sigmund Freud

---

104 Ebd., S. 51.

105 Ebd., S. 52f.

106 Groys 2003, S. 135.

107 Groys erklärt das für den Terrorismus zentrale »Verhältnis zwischen Staat und Souveränität« folgendermaßen: »Was bedeutet es überhaupt, souverän zu sein? Souveränität ist die Fähigkeit, einem Staat den Krieg zu erklären. Das ist eine durch und durch moderne Bestimmung der Souveränität. Das heißt, ich bin als einzelner Mensch in meiner Subjektivität nur dann souverän, wenn ich mich selbst ermächtige oder wenn ich durch eine transzendentale Ermächtigung, durch den Weltgeist, durch Gott oder wen auch immer, ermächtigt werde, die souveräne Entscheidung zu treffen, einen Staat, der die bestehende Ordnung verkörpert, anzugreifen«; ebd., S. 127. Auch die moderne Kunst komme diesem Bedürfnis nach Souveränität entgegen: »Das moderne Kunstsystem bietet einen Raum, in dem diejenigen, die souverän wirken wollen, zumindest unter bestimmten Bedingungen souverän wirken können«; ebd., S. 142.

108 Ebd., S. 143.

109 Sloterdijk 2003, S. 65.

110 Ebd., S. 58.

an, der das Schöpferische mit dem Neurotischen in Beziehung setzt.[111] Auch Groys ruft die Tiefenpsychologie auf, wenn er feststellt, dass »der Trauma-Diskurs« das Nachdenken über die Kunst dominiere – man Kunst also, dem terroristischen Verbrechen ähnlich, mit psychoanalytischer Ursachenforschung beizukommen suche: Was macht einen Menschen zum Künstler bzw. zum Terroristen?[112] *Atta Atta* bringt die Figuration des Kunsttäters emblematisch auf die Bühne: Schlingensief inszeniert den libidinös bzw. ödipal motivierten Künstlerprotagonisten als Muttervergewaltiger, lässt Kunst- und Triebtäter eins werden.

An die Reflexionen Weibels, Brocks, Groys' und Sloterdijks knüpft Schlingensief an, um daraus Material für *Atta Atta* zu gewinnen. Im Interview erklärt er: »Diese Theorien waren für unsere Arbeit nur der Bodensatz.«[113] Nach den Prinzipien der Appropriation und Montage macht sich der Autor-Regisseur die Kongressbeiträge textgenerierend zunutze, indem er ausgewählte Passagen derselben, wortgleich oder leicht modifiziert, als Figurenrede einsetzt. Oftmals haben diese Zitate den Effekt einer Komisierung. Schlingensiefs ironisches und parodistisches Spiel mit Fremdtexten tritt besonders dort zutage, wo er in das Original verändernd eingreift. So hält in der 29. Szene Fabian Hinrichs als Bühnenfigur Inge einen Kurzmonolog, der Groys' Ausführungen zur Destruktionskunst wiederholt, jedoch einzelne Textelemente gegen vorwiegend obszöne Versatzstücke austauscht:

> Ich würde euch sehr gerne in den Mund kacken. Indem ich euch in den Mund kacke, erzeuge ich durch die Presse Bilder der Zerstörung. Und diese Bilder sind Material. Sie sind reale Produkte unserer medialen Zivilisation. Übrigens arbeitet die moderne Kunst seither mit diesem Mittel. Das[s] man jemandem in den Mund kackt. Wenn Malewitsch auf die Leinwand kackt und nur ein schwarzes Quadrat übrig lässt, dann weiß er, dass dieses schwarze Quadrat keine Rosette ist, in der etwas andere[s] entstehen soll. In den Mund kacken ist immer schon ein Bild. Hier wird die Zerstörung als künstlerisches Produktionsverfahren angesehen.[114]

---

111 »Die Triebkräfte der Kunst sind dieselben Konflikte, welche andere Individuen in die Neurose drängen«, bemerkt Freud in seinem Aufsatz *Das Interesse an der Psychoanalyse*; Freud 1924, S. 339f. Kunstschaffen begreift er als »Beschwichtigung unerledigter Wünsche« bzw. als »Wunschkompensation«: »Der Künstler sucht zunächst Selbstbefreiung und führt dieselbe durch Mitteilung seines Werkes den anderen zu, die an den gleichen verhaltenen Wünschen leiden. Er stellt zwar seine persönlichsten Wunschphantasien als erfüllt dar, aber diese werden zum Kunstwerk erst durch eine Umformung, welche das Anstößige dieser Wünsche mildert, den persönlichen Ursprung derselben verhüllt, und durch die Einhaltung von Schönheitsregeln den anderen bestechende Lustprämien bietet«; ebd., S. 340.

112 Groys 2003, S. 130. »Z. B. sagt man, in diesem Künstler haben sich libidinöse Energien angestaut, er braucht ein Ventil, um sie zu kanalisieren. Hätten also Eltern, Bekannte und Freunde seine sexuellen Energien rechtzeitig besser verwaltet, hätten wir dieses ganze Schlamassel mit der Kunst nicht«; ebd., S. 131.

113 Schlingensief/Laudenbach 2003.

114 Regiebuch *Atta Atta*, S. 26. In Groys' Vortrag *Terror als Beruf* heißt es dagegen: »Indem ich etwas zerstöre, erzeuge ich die medialen Bilder der Zerstörung – damals war das die Presse –,

Das Beispiel verdeutlicht, wie Schlingensief – nach dem Vorbild dadaistischer Sprachspiele – den akademischen Diskurs ridikülisiert und konterkariert. Indem die Groys'sche Wissenschaftssprache mit Fäkalausdrücken kontaminiert wird, entsteht ein neuer, zwischen Demontage und Nonsens oszillierender Text, der einerseits provoziert, andererseits Komik erzeugt. Damit alludiert Hinrichs Monolog zugleich Exaltations- und Insultierungstechniken der Wiener Gruppe und des Wiener Aktionismus: Es werden Fäkalaktionen von Brus und Muehl evoziert, ebenso wird an das Gedicht *Scheissen und brunzen* (1958) der zur Wiener Gruppe gehörenden Autoren Konrad Bayer und Gerhard Rühm angespielt – »scheissen und brunzen / sind kunsten«, lauten dessen erste Zeilen programmatisch.[115] Auf dem *Attaistischen Kongress* forderte Weibel dementsprechend dazu auf, nicht allein Duchamps Urinoir, sondern ebenso die metabolischen Prozesse des Menschen – »das Defäzieren oder das Urinieren« – als Kunst anzuerkennen.[116] Auch dieser Gedanke liegt dem Kurzmonolog Hinrichs zugrunde.

Während Schlingensief hier den Diskurs um Kunst und Terror ironisch aufbricht, erzielen die Brock-Zitate, die er der Schauspielerin Irm Hermann zuteilt, eine genau gegenteilige Wirkung. In der Szene, in der Hermann als Mutter ihr künstlerisches Erweckungserlebnis schildert, wird Bazon Brocks erhabener Sprachduktus von Mozarts *Lacrimosa* untermalt.[117] Statt den Brock'schen Pathos zu demontieren, verstärkt ihn Schlingensief atmosphärisch mit Mozarts Requiemmusik – mit dem Ergebnis, dass sich der Theaterkritiker Andreas Schäfer ergriffen zeigt: »Es ist eines der schönsten Bilder des Abends.«[118] Zum Ende des Theaterstücks zitiert Hermann abermals aus Brocks Vortrag, wenn sie verkündet:

> Ich möchte endlich noch mal das älteste Wagner-Bühnenbild sehen, wo wirklich das Schwert in der Esche steckt. Das Schwert ist ja das, was den Erzähler auszeichnet, der vom Ende der Rede zur Tat übergeht. Er stürmt von der Bühne in sein Publikum und schlägt alle Zuhörer tot. 1001 Nacht ist dasselbe Motiv, solange der Erzähler fortfährt, noch eine Nacht und noch eine Nacht und immer weiter, 1001 Nächte, passiert ihm nichts, wird er nicht geköpft.

---

und diese Bilder sind real. Sie sind reale Produkte unserer medialen Zivilisation. Die Zerstörung wirkt hier also unmittelbar produktiv. Übrigens arbeitet die moderne Kunst seither mit diesem Mittel. Wenn Malewitsch zum Beispiel alle Bilder wegwischt und nur ein schwarzes Quadrat übrig lässt, dann weiß er, dass dieses schwarze Quadrat keine bloße Folie ist, auf der etwas anderes entstehen soll. Ein Bild der Zerstörung ist immer schon ein Bild. Hier wird die Zerstörung, das Wegwischen, die Negation als künstlerisches Produktionsverfahren eingesetzt«; Groys 2003, S. 128f.

115 Bayer/Rühm 1967, S. 298.

116 Duchamps Urinoir finde als Kunstwerk durchaus Akzeptanz, stellt Weibel fest. »Hingegen weigert sich die Gesellschaft, die Tätigkeit, die damit verbunden ist, den Prozess, das Defäzieren oder das Urinieren, als Kunstwerk zu akzeptieren. Auch hier, in diesem Widerspruch zwischen Produkt und Prozess, liegt eine Möglichkeit des Attaismus. Man müsste zeigen, dass die Widersprüche der Kunstproduktion lösbar sind«; Weibel 2003, S. 109.

117 Vgl. Regiebuch *Atta Atta*, S. 27f.

118 Schäfer 2003.

> Aber wehe, wenn er aufhört zu erzählen, dann kommt einer und zieht das Schwert aus dem großen Bühnenbaum, stürmt in den Zuschauerraum und liquidiert alle. Er tut also das, was Helden tun, nämlich Leichen produzieren. Deswegen, mein Sohn, bitte weitererzählen, nicht aufhören, weitermachen, deswegen dieses 1001 Nacht-Motiv. Mach weiter, mein Sohn.[119]

Das Erzählen stellt Brock diametral dem aktionistischen Tun gegenüber: Erst wenn die Narration ende, breche Gewalt aus. Zwei Motive zieht Brock heran, um diesen Gedanken zu illustrieren. Zum einen verweist er auf Wagners *Walküre*, nämlich auf das in den Stamm der Weltenesche versenkte Schwert, das Siegmund in höchster Not herauszieht.[120] Dieser der germanischen und skandinavischen Mythologie entlehnten Szene, die Brock als eine im Bühnenraum inszenierte Theaterszene imaginiert, gibt er eine überraschende Wendung ins Reale, in der sich das Bühnenschwert als scharfe Waffe herausstellt: Er, der ›Erzähler‹ – es dürfte damit der Siegmund verkörpernde Akteur gemeint sein – ›stürmt von der Bühne in sein Publikum und schlägt alle Zuhörer tot‹. In dieser Terrorfantasie Brocks durchbricht das fiktionale Aggressionspotenzial des Wagner'schen Bühnenfestspiels die ›vierte Wand‹: Der Erzähler wird zum Mörder seines Publikums. Dagegen ist der Terror in der Rahmenerzählung der morgenländischen Märchensammlung *Tausendundeine Nacht*, Brocks zweites Beispiel, innerfiktional angelegt: König Schahriyâr heiratet jeden Tag eine neue Frau, um sie am nächsten Morgen ermorden zu lassen. Scheherazade beendet das Blutvergießen, indem sie sich dem König freiwillig als Gemahlin ausliefert und ihm fortan, Nacht für Nacht, fesselnde Geschichten erzählt. Anders als Brocks Amok laufender Siegmund, der vom Erzählen zum Töten des Publikums übergeht, erzählt Scheherazade gegen den eigenen Tod an – in ihrem Fall ist mit dem Akt des Geschichtenerzählens ein »Heil- und Erziehungsprozess«[121] verbunden, an dessen Ende die Läuterung des Königs steht.

In *Atta Atta* funktionalisiert Schlingensief Brocks Text als mütterlichen Appell an den Künstler: ›Deswegen, mein Sohn, bitte weitererzählen, nicht aufhören, weitermachen‹. Auf diese Weise wird im Schlussbild von *Atta Atta* der Vorstellung einer militanten Theater- bzw. Aktionskunst eine Absage erteilt. Vielmehr wird das

---

119 Regiebuch *Atta Atta*, S. 32. Im originalen Wortlaut sagt Brock: »Ich möchte endlich noch mal das älteste Wagner-Bühnenbild sehen, wo wirklich – das hat der Mann ja nicht erfunden – das Schwert in der Yggdrasill-Esche steckt. Das Schwert ist ja das, was den Erzähler auszeichnet, der vom Ende der Rede zur Tat übergeht. Er stürmt von der Bühne in sein Publikum und schlägt alle Zuhörer tot. Das ist dasselbe Motiv wie ›Tausendundeine Nacht‹. Solange der Erzähler fortfährt, noch eine Nacht und noch eine Nacht und immer weiter, 1001 Nächte lang, passiert ihm nichts, wird er nicht geköpft. Aber wehe, die Erzählung hört auf, dann kommt einer und zieht das Schwert aus dem großen Bühnenbaum, stürmt in den Zuschauerraum und liquidiert alle. Er tut also das, was Helden tun, nämlich Leichen produzieren. Deswegen bitte weitererzählen, nicht aufhören, weitermachen! Deswegen dieses ›Tausendundeine Nacht‹-Motiv«; Brock 2003, S. 53f. Christian Rakow sieht in diesem Brock-Zitat in *Atta Atta* einen »anrührende[n] Schluss«; Rakow 2003, S. 30.

120 Vgl. R. Wagner 2009, S. 126.

121 Mielke 2006, S. 111.

Theater als eine kulturelle Praxis ausgewiesen, die ihre Akteure – Schauspieler wie Zuschauer – in eine ›große Erzählung‹ einbindet, mithin den realen Terror abwendet. »Wer den Raum der Kunst benutzen kann, wird so leicht kein Terrorist. Das ist meine feste Überzeugung«, sagt Schlingensief im Premiereninterview.[122] Vor diesem Hintergrund erweist sich die Kunstbewegung des Attaismus als Schlingensief'sche Terrorfantasie, als eine Was-Wäre-Wenn-Anordnung, die der Autor-Regisseur im »fröhlichen Reiche des Spiels und des Scheins«[123] durchexerziert. Zugleich macht Schlingensiefs Kunst- und Künstlerdrama deutlich, dass Kunst selbst Anteil an der Ausübung von Gewalt hat, insofern sie erschütternde und faszinierende Bilder des Grauens performativ inszeniert. Mit Szenen wie der Muttervergewaltigung oder der Erniedrigung Achim von Paczenskys stellt *Atta Atta* diese Affinität zwischen inszeniertem Bühnengeschehen und realer Gewalt als eine strukturelle Analogie zwischen Kunst und Terror kritisch heraus. Auf die genannten Szenen und ihre intermedialen Bezugspunkte wird später noch ausführlicher einzugehen sein.

2.2.2 Aktionsanalyse mit Theo Altenberg

Es fällt auf, dass die auf dem Kongress gehaltenen Vorträge von Theo Altenberg und Andreas Quermann keinen Eingang in die *Atta Atta*-Begleitpublikation gefunden haben. Dies ist im Falle Altenbergs dadurch zu erklären, dass sich der Künstler über das Kondensat seines Beitrags unzufrieden zeigt: »Die von Euch zusammengestellte Zusammenfassung meines Vortrags weist sehr viele Fehler auf, teilweise wurde meine inhaltliche Aussage durch Auslassungen ins Gegenteil verkehrt«, teilt er der Dramaturgin Jutta Wangemann mit.[124] Altenbergs Vortrag, gehalten am 12. Dezember 2002, handelt von der 1971 von Otto Muehl gegründeten *Aktions-Analytischen Organisation* (*AAO*), einer Kommune, die in ihrer Ablehnung aller gesellschaftlichen und religiösen Konventionen »dem radikalen Geist des Wiener Aktionismus«[125] verpflichtet war und der Altenberg von 1973 bis 1990 angehörte. Als ihre zentralen Anliegen galten die Abschaffung der Zweierbeziehung und Kleinfamilie, freie Sexualität, kollektives Eigentum sowie eine gemeinsame Erziehung und Betreuung der Kinder.

122 Schlingensief/Laudenbach 2003. Der Theaterkritiker Matthias Heine, der *Atta Atta* in der *Welt* bespricht, bringt es auf die Formel: »Je terroristischer die Künstler, desto weniger Terrorismus«; Heine 2003.

123 Schiller 2005, S. 406. Im 27. und letzten Brief über *Die ästhetische Erziehung des Menschen* schreibt Friedrich Schiller: »Mitten in dem furchtbaren Reich der Kräfte und mitten in dem heiligen Reich der Gesetze baut der ästhetische Bildungstrieb unvermerkt an einem dritten fröhlichen Reiche des Spiels und des Scheins, worin er dem Menschen die Fesseln aller Verhältnisse abnimmt, und ihn von allem, was Zwang heißt, sowohl im Physischen als im Moralischen entbindet«; ebd.

124 Theo Altenberg an Jutta Wangemann, 16. Januar 2003; Volksbühne-Berlin 4646. Weder die Transkription noch die Zusammenfassung von Altenbergs Vortrag haben sich erhalten.

125 Niasseri 2001.

Innerhalb der Kommune, die ihren Hauptsitz im burgenländischen Friedrichshof hatte und der zeitweise bis zu 600 Mitglieder angehört haben sollen, nahm Altenberg als Initiator und Kurator der Kunstsammlung Friedrichshof eine wichtige Rolle ein. Seinem Einsatz war zu verdanken, dass die Kommune sich in den 1980er-Jahren zu einem Treffpunkt renommierter Kunstakteure entwickelte – auch Joseph Beuys stattete dem Friedrichshof damals einen Besuch ab,[126] und Künstler wie Dieter Roth, Nam June Paik, Martin Kippenberger und Albert Oehlen wirkten, ebenso wie der Ausstellungsmacher Harald Szeemann, an Kunstprojekten der Kommune mit.

Für Altenberg war die *Aktions-Analytische Organisation* ein »Paradies Experiment«[127]. Dieses aber scheiterte: »Otto Muehl wurde immer mehr zu einem ›Máximo Líder‹, ähnlich wie ein Fidel Castro«,[128] beschreibt Altenberg rückblickend. Muehl und dessen Ehefrau Claudia sieht er hauptverantwortlich für den Niedergang des Sozialexperiments auf dem Friedrichshof:

> mit der geburt von attila, dem »ersten sohn« von otto und claudia im jahr 1985 begann die phase einer völlig grotesken entwicklung, die schliesslich die gruppe an den rand einer katastrophe brachte.
> wir hatten erfolg, anerkennung und die möglichkeit einer glücklichen weiterentwicklung für alle. aber statt immer lockerer zu werden, wurde muehl immer autoritärer und undurchsichtiger.[129]

Im Jahr 1991 wurde Otto Muehl wegen sexuellen Missbrauchs Minderjähriger zu einer mehrjährigen Haftstrafe verurteilt, woraufhin sich die Kommune auf dem Friedrichshof auflöste.[130]

---

126 Vgl. GOLDBLAT 2004, S. 205. »Der Besuch von Joseph Beuys am Friedrichshof und die Beteiligung zahlreicher Kommunarden an seinen Projekten signalisierten eine Wiederaufnahme des Kontaktes zur Kunstszene«, erinnert sich Karl Iro Goldblat. »Ab nun war es gang und gäbe, dass Künstler den Friedrichshof besuchten. *Kunst-Außenminister* wurde Theo Altenberg, auf dessen Initiative nicht nur die Einladungen an die Künstler erfolgten, sondern auch die Idee der Sammlung Wiener Aktionismus«; ebd., Hervorhebung im Original. In Künstlerfilmen, die in dieser Zeit in der Kommune realisiert wurden, wirkte Altenberg als Hauptdarsteller mit und verkörperte Vincent van Gogh, Pablo Picasso, Richard Gerstl und Andy Warhol – für die Drehbücher zeichnete Otto Muehl verantwortlich, als Regisseurin firmierte Terese Panoutsopoulos-Schulmeister.

127 ALTENBERG/BIANCHI 2001.

128 ALTENBERG/SCHMITZ 2017. »Wenn Lebensgemeinschaften über lange Zeiträume ohne ›Durchlüftung‹ fortbestehen, entwickeln sich kranke hierarchische Strukturen. […] Es war ein Albtraum, den Untergang dieser vollkommen pervertierten ehemaligen Utopie mitzuerleben und nicht verhindern zu können, dass die positiven Errungenschaften verloren gingen«; ebd.

129 Altenberg, in: ALTENBERG/BIANCHI 2001, S. 137f. u. 140.

130 Auch Claudia Muehl musste wegen Kindesmissbrauchs eine Gefängnisstrafe verbüßen. Einen Einblick in das Kommunenleben und in den von Otto Muehl systematisch betriebenen Kindesmissbrauch gibt Otmar Bauer in seinen *autobiographischen notizen*; vgl. BAUER 2004. Der Wiener Aktionist bewegte sich lange im Dunstkreis Muehls, war selbst kein Unschuldsengel – verwiesen sei an dieser Stelle auf die auf 16-mm-Film aufgezeichnete Aktion *Katzi*, in der Bauer eine Katze erwürgt, auf ihren Leichnam uriniert und sich anschließend

Einen wesentlichen Bestandteil des Kommunenlebens bildeten die der Aktionsanalyse gewidmeten Selbstdarstellungsabende. Hier setzten die Kommunarden vor der Gruppe ihre verdrängten Gefühle, Kindheitserlebnisse und psychischen Schädigungen theatral-künstlerisch in Szene – Krankheiten und Neurosen wurden auf die konservative, bürgerliche »Wichtel- und Kleinfamilienerziehung« zurückgeführt. Ziel der von Wilhelm Reichs Charakteranalyse angeregten Selbstdarstellung war es, »sich seiner ganzen ›Panzerungen‹ zu entledigen«,[131] erlittene Schädigungen zu überwinden und im aktionistischen Selbstausdruck zu freier Selbstgestaltung und -verwirklichung zu gelangen. Muehl erläutert das Prinzip der Selbstdarstellungsaktion 1974 folgendermaßen:

> wir haben in der AAO den versuch unternommen, die künstlerischen ausdrucksmittel zur bioenergetischen selbstdarstellungsaktion zu steigern. auf diese weise wird jeder zum künstler. der mensch, der menschliche körper wird selbst zum medium dieser neuen kunst. therapie und heilung ist identisch mit der ausbildung zum selbstdarstellungskünstler. wir nennen die bioenergetische selbstdarstellungsaktion aktionsanalyse. […] sinn der selbstdarstellung ist es, nicht nur die schädigung durch die kleinfamilie aufzuheben, sondern darüber hinaus zur selbstdarstellung, zur selbstverwirklichung im leben zu kommen, zur identität von kunst und wirklichkeit.[132]

Im Rahmen der *Atta Atta*-Theaterproben veranstaltet Theo Altenberg am 18. Dezember 2002 mit dem Schlingensief'schen Ensemble einen Selbstdarstellungsworkshop. »Der einzelne, ›nackte‹ Mensch, seine Ängste und Tabus waren Gegenstand der künstlerischen Auseinandersetzung: ›Wage es, authentisch zu sein, zeige deine Wunden und Deformationen, finde deine Form der Ekstase.‹«[133] Die Spontaneität und Authentizität der Friedrichshofer Selbstdarstellungsabenden faszinierten Schlingensief, so Altenberg – dass also »jederzeit etwas passieren konnte, das alle Zuschauer zutiefst erschütterte, aus den Socken riss oder Begeisterungsstürme auslöste. Es waren Dramen und Ekstasen ohne Drehbuch.«[134] Über den von ihm angeleiteten Workshop berichtet der Künstler: »[E]in Flügel stand bereit, alle saßen im Kreis. Sophie Rois, Irm Hermann … ca. 20 SchauspielerInnen der Volksbühne. Ich übernahm die ›Kommune Dramaturgen Rolle‹ und inszenierte einen Selbstdarstellungsabend. Die intensivste Darstellung war die SD [= Selbstdarstellung] von Sophie Rois. Sie steigerte sich in eine Hassorgie über das Versagen und die emotionale Unfähigkeit der bisherigen Männer ihres Lebens.«[135]

Erbrochenes einverleibt. Als Schlingensief Bauers siebenminütigen Film in seiner Volksbühneninszenierung *Kühnen '94* (1993) einspielte, kam es zu einem Skandal; siehe hierzu Hegemann, in: Hegemann/Hoffmann 2000, S. 299f.

131 Altenberg, in: Altenberg/Schmitz 2017.

132 Muehl: »Die Rolle des Künstlers« (1975), in: *Das AA-Modell*, Bd. 1, zit. nach Noever 2004, S. 184.

133 Altenberg über die Selbstdarstellung auf dem Friedrichshof, in: Altenberg/Haldemann 2021, S. 30.

134 Theo Altenberg an die Verfasserin, 12. August 2022.

135 Ebd.

Die Theaterinszenierung *Atta Atta* ließe sich insofern als eine aktionsanalytische Unternehmung lesen, als sie Schlingensiefs Auseinandersetzungen mit seinen Ängsten, Traumata und Tabus auf die Bühne bringt. In autofiktionalen Eltern-Sohn-Szenen arbeitet sich der Autor-Regisseur an seiner spießbürgerlichen Herkunft ab, er beleuchtet die Kleinfamilie als Terrorgemeinschaft und exploriert ihre Abgründe, indem er eine ödipale Versuchsanordnung entwirft, die »Entlarvung der Eltern« und »das Durchbrechen der Inzestschranke« inszeniert.[136] Auch in der Atelierszene, in der er als hemmungsloser Action-Painter zugange ist, dürfte Schlingensief auf die Muehl'sche Selbstdarstellungsaktion rekurrieren: Die Zuschauer sehen Christoph in psychophysischer Ekstase. Im »Ringen mit dem eigenen Unbewussten«[137] wird sein Körper zu Malinstrument und Leinwand gleichermaßen.

2.3 Bullets over Campground

Film ist für Schlingensiefs Stückentwicklungen von grundlegender Bedeutung.[138] Filmvorführungen vor dem und für das Ensemble machen einen integralen Bestandteil der *Atta Atta*-Probenarbeit aus: Gemeinsam werden »Aktionistenfilme« und »Happeningdokumentationen« angesehen.[139] Ein Probenkonzept vom 17. November 2002 führt namentlich die Fluxus-Künstler Joseph Beuys und Nam June Paik, ferner Andy Warhol und die Wiener Aktionisten als Referenzkünstler an, deren Aktionen als Anschauungsmaterial herangezogen werden.[140] Ebenso stehen Spielfilme auf der Agenda: Neben Filmen von Luis Buñuel und Alejandro Jodorowsky sind Filme von Ingmar Bergman, Pier Paolo Pasolini, Stanley Kubrick und David Lynch Inspirationsquellen.[141] Eine bedeutende Rolle spielt ferner Woody Allens *Bullets over Broadway* aus dem Jahr 1994. Am Beispiel von Allens oscarprämierter Komödie will ich nachvollziehen, wie Schlingensief mit Filmmaterial arbeitet und Filmszenen um- bzw. überschreibt, um sie in den thematischen Kontext seines Kunst- und Künstlerdramas einzupassen.

136 Vgl. Muehl: *AA-Parabel*, Acryl auf Hartfaserplatte, 1976, abgebildet in Noever 2004, S. 213. Zum ödipalen Eltern-Sohn-Verhältnis in *Atta Atta* siehe auch unten, S. 132–135.

137 Vgl. Altenberg/Schmitz 2017.

138 Dies gilt für das Gros der Schlingensief'schen Theaterproduktionen. »[I]n viele von Schlingensiefs Theaterarbeiten reichten kinematografische Bilder, Vorbilder und Assoziationen«, stellt auch Georg Seeßlen fest; Seesslen 2015, S. 151.

139 Probenkonzept vom 17. November 2002, S. 1; Volksbühne-Berlin 4646.

140 Vgl. ebd.

141 Bei den gemeinsam angesehenen Filmen handelt es sich um die Buñuel-Filme *Das goldene Zeitalter* (1930), *Der diskrete Charme der Bourgeoisie* (1972) und *Dieses obskure Objekt der Begierde* (1977), ferner um Kubricks *2001: Odyssee im Weltraum* (1968), Jodorowskys *Montana Sacra – Der heilige Berg* (1973) und Lynchs *Mulholland Drive* (2001); vgl. Filmliste; Volksbühne-Berlin 4646. Laut Probendokumentation wurden ferner Szenen aus Pasolinis *120 Tage von Sodom* (1975) und Bergmans *Herbstsonate* (1978) als Anregungen für das szenische Spiel herangezogen; vgl. Volksbühne-Berlin 4650.

Die Handlung von *Bullets over Broadway* spielt im New York der 1920er-Jahre; für das Drehbuch zeichnen Woody Allen und Douglas McGrath verantwortlich. Hauptfigur der Geschichte, in der sich die Welt des Theaters mit jener der Mafia verschränkt, ist der junge Theaterautor und -regisseur David Shayne. Ihn begleitet der Film bei den Proben seiner Theaterproduktion *God of Our Fathers*, die von dem Mafiaboss Nick Valenti finanziert wird unter der Bedingung, dass dessen untalentierte Freundin Olive mitspielt. Dem exzentrischen Ensemble gehört auch Helen Sinclair an, eine gealterte, alkoholabhängige Diva, die sich ein glorioses Comeback verspricht und deren Charme Shayne bald erliegt. Derweil erweist sich der Gangster Cheech als genialer Dramatiker: Von Valenti als Olives Leibwächter bestellt, wohnt Cheech den Theaterproben zunächst widerwillig bei, ehe er sich des Stücks annimmt und, als Shaynes Ghostwriter, Änderungen am Drehbuch vornimmt. So wird *God of Our Fathers* zu einem Erfolg, der einzig durch das schauspielerische Unvermögen Olives getrübt wird. Cheech löst dieses Problem auf seine Art – er bringt Olive um, sodass an ihrer Stelle die Zweitbesetzung, eine seriöse Schauspielerin, auftreten kann. Während der Theateraufführung am Broadway wird Cheech hinter den Kulissen von Valentis Männern erschossen. Letzte Anweisungen gebend, stirbt er in den Armen Shaynes. Dieser muss sich eingestehen, kein Künstler zu sein; er verlässt das Theater, gibt seine künstlerischen Ambitionen auf und kehrt zu seiner Freundin Ellen zurück.

In den für *Atta Atta* grundlegenden Diskurs um Kunst und Gewalt fügt sich Allens Filmkomödie trefflich ein, spielt sie doch in satirischer Überspitzung durch, wie genialisches Künstlertum moralische Grenzen überschreitet: Cheech, »the ultimate aesthete non-compromiser«,[142] geht für die Kunst buchstäblich über Leichen – selbst das eigene Leben ist er bereit, für ›sein‹ Theaterstück zu opfern. Aus der im Archiv der Volksbühne erhaltenen Probendokumentation wird ersichtlich, dass Schlingensief das Drehbuch von *Bullets over Broadway* in Teilen adaptiert und als Spielvorlage während seiner Theaterproben heranzieht. Dabei richtet sich sein Interesse weniger auf die Figuren Shaynes und Cheechs als auf diejenige der allürenhaften Helen Sinclair. Die auf den 8. Januar 2003 datierte Szene »Fett und Filz« beruht auf eine Filmszene zu Beginn von *Bullets over Broadway*, in der Sinclairs Schauspielagent Sid Loomis darum bemüht ist, die Theaterdiva für Shaynes Stück zu begeistern. Sinclair, die die für sie vorgesehene Hauptrolle unter ihrer Würde findet, ist empört: »You must be joking! You want me to play some frumpy housewife who gets dumped for a flapper? Don't you remember who I am? Don't you know who you represent? I'm Helen Sinclair!«[143] Nach einem schlagfertigen Wortwechsel trifft für die Schauspielerin ein Blumenstrauß ein – sein Absender: David Shayne. Sinclair lässt sich erweichen und sagt dem Engagement zu, jedoch unter Konditionen: »I have to be billed over the title. Approval of the leading man. The star's dressing room. Approval of all photos of me. Oh, it's still not a very glamorous role. But maybe I could meet with David. Maybe we could go over the script.«[144]

---

142 Bailey 2016, S. 171. Sander H. Lee erkennt in Cheech eine Darstellung des nietzscheanischen Übermenschen; vgl. Lee 1997, S. 349.

143 *Bullets over Broadway* 1994, Min. 9:56–10:10.

144 Ebd., Min. 12:08–12:24.

In der für *Atta Atta* adaptierten Probenszene treten die Volksbühnenschauspieler Sophie Rois und Fabian Hinrichs auf. Während Hinrichs in der finalen Spielfassung die Rolle von Christophs Jugendliebe Inge übernehmen wird, verlässt Rois die Schlingensief'sche Produktion kurz vor der Premiere.[145] Obschon »Fett und Filz« also – wohl nicht zuletzt aufgrund von Rois' Ausscheiden – keinen Eingang in *Atta Atta* findet, handelt es sich um eine für Schlingensief charakteristische Übermalung[146], auf die es einen Blick zu werfen lohnt. Charaktere und Figurenrede aus *Bullets over Broadway* werden hier auf die Bühne transponiert, von Schlingensief und seinem Team entsprechend rekontextualisiert und modifiziert. Aus Helen Sinclair wird Claudia Muehl – die Ehefrau von Otto Muehl –, die an *Eurasienstab 2*, einer Kunstaktion gegen den Irakkrieg, teilnehmen soll. Weiterhin wird die Szene vom Broadway auf einen Campingplatz verlegt: »Rois kommt aus dem Wohnwagen in divenhafter Haltung.«[147] Die Gegenüberstellung des sich auf dem Campingplatz entfaltenden Dialogs mit der deutschen Übersetzung von Allens Filmskript zeigt, wie sich Schlingensief die Vorlage aneignet und den Text – wo er ihn nicht im Wortlaut zitiert – mit neuem Inhalt überschreibt:

ROIS: Das kann doch nicht dein Ernst sein! Ich soll Aktion gegen den Irakkrieg machen? … Weißt du nicht mehr, wer ich bin? Ich bin Claudia Muehl!!	HELEN: Das kann doch nicht dein Ernst sein! Du schlägst mir vor, daß ich diese vertrocknete Hausfrau spiele, die wegen so einem Püppchen sitzengelassen wird? Weißt du denn nicht mehr, wer ich bin? Weißt du nicht mehr, wen du vertrittst? Ich bin Helen Sinclair!

145 Zunächst sollte die Schauspielerin Caroline Peters für Sophie Rois einspringen, letztendlich wurde Rois' Part ersatzlos gestrichen. Es ist nicht auszuschließen, dass Meinungsverschiedenheiten zu dem Bruch zwischen Rois und Schlingensief geführt haben. Rois wirkte seit 1993 in mehreren Theaterproduktionen Schlingensiefs mit, zuletzt in *Rosebud* (2001). Einen Einblick in den turbulenten und konfliktträchtigen *Rosebud*-Probenprozess gibt der von Jan Speckenbach gedrehte Dokumentarfilm über die Berliner Volksbühne; siehe *Zeitspuren oder Vermessung eines Theaters* 2004, bes. Min. 35:37ff.

146 Schlingensiefs Arbeitsweise führt Seeßlen auf das Prinzip des Readymade zurück, in dem sich ein kindlich-spielerischer Aneignungsmechanismus ausdrücke. In Bezug auf das filmische Œuvre Schlingensiefs konstatiert er: »Viele seiner Filme […] beziehen sich auf die Handlungsstrukturen anderer Filme: In *Terror 2000* finden sich Anklänge an (und Einsprüche gegen) Alan Parkers berühmten Rassismus-Thriller *Mississippi Burning*, *Mutters Maske* übermalt Veit Harlans *Opfergang*, und die Pasolini-Hommage von *Die 120 Tage von Bottrop* kündigt sich schon im Titel an (und verweigert dann die lineare Analogie nur um so radikaler). Noch einmal verwirklicht sich da das Kind, das sich Rollen, Spielzeug, Wissen, Erzählungen, Worte aneignet«; Seesslen 2015, S. 62. Schlingensief selbst erklärt in einem Interview aus dem Jahr 2010: »Meine Drehbücher waren fast alle Überschreibungen bekannter Filme […]. Sich an einem vorgegebenen Handlungsstrang abzuarbeiten, erleichterte das Schreiben in gewisser Hinsicht«; Schlingensief im Interview mit Max Dax (*Spex* 2010), zit. nach Schlingensief 2020, S. 295.

147 »Szene: Fett und Filz«, 8. Januar 2003, unpaginiert; Volksbühne-Berlin 4650.

HINRICHS: Zweifellos, du bist zweifellos Claudia Muehl! Ich schau dich an und sage: Claudia Muehl! Wer könnte diese Aktion besser machen!	SID: Zweifellos, du bist zweifellos Helen Sinclair. Ich schaue dich an und sage: Helen Sinclair!! … Aber wer wär' denn besser in dieser Rolle?
ROIS: Und was soll das bewirken?	HELEN: Und unter wessen Regie?! Das ist irgendein Anfänger.
HINRICHS: Frieden.	SID: Er ist der Autor.
ROIS: Frieden?	HELEN: Von zwei Flops.
HINRICHS: Aber Theo Altenberg meinte, dass du das am besten kannst.	SID: Julian sagt, daß nur die Regisseure die Projekte vermasselt haben.
ROIS: Aha, Theo Altenberg? Ich mache Aktionen für Beuys, für Weibel, Groys, Sloterdijk, Brock und Nádas! Dann soll ich mich für einen Theo Altenberg hinstellen? Kommt nicht in Frage. Otto pflegte zu sagen: Wenn du untergehen musst, dann nur mit den besten!	HELEN: Ach, Julian! … Julian Marx. Ich spiele in Stücken, die Belasco oder Sam Harris produzieren. Nicht irgendein jiddischer Hosenverkäufer, der sich als Produzent aufspielt. Mein Ex-Mann pflegte zu sagen: Wenn du untergehen mußt, dann geh mit den Besten unter!
HINRICHS: Otto? Welcher Otto denn?	SID: Welcher Ex-Mann?
ROIS: Ach, was weiß ich, welcher Otto, der, der die Kinder fickt![148]	HELEN: Ach, was weiß ich, welcher Ex-Mann. Der mit dem Schnurrbart.[149]

Das Ergebnis ist eine groteske Szene, versehen mit Verweisen auf den *Attaistischen Kongress* und seine Teilnehmer. Die Figur der selbstgefälligen Sinclair dient als Blaupause für die von Rois verkörperte Aktionskünstlerin. Dass es sich dabei ausgerechnet um Claudia Muehl handelt, ruft den Wiener Aktionismus und im Speziellen Otto Muehl auf, dessen pädophile Sexualverbrechen zynisch referenziert werden. Das Namedropping setzt sich im weiteren Verlauf der Szene fort:

148 Ebd. Die vermerkten Regieanweisungen sind in den hier angeführten Zitaten unterschlagen, um die Gegenüberstellung mit den Textpassagen aus Allens Filmskript zu erleichtern.

149 Allen 1995, S. 23f. Die deutsche Synchronfassung weicht im Einzelnen von der hier herangezogenen, von Jürgen Neu besorgten Übersetzung, die sich stärker noch an das amerikanische Original anlehnt, ab.

HINRICHS: Aber Eurasienstab 2 ist eine Adaption von Beuys!

ROIS: Eurasienstab … Pff … Schon der Name riecht nach Versandhaus! Ich bin Nam June Paik! Ich bin Yoko ONO. Ich bin de Saint Phalle … Ich bin Nana! … Die Nanas! … DIE SÜSSEN KLEINEN NANAS![150]

SID: Aber die Rolle der Sylvia Posten ist die Hauptrolle.

HELEN: Sylvia Posten, schon der Name riecht nach »Orbachs«. Ich spiele Elektra … Ich spiele Lady Macbeth. Ich spiele in Stücken von Noel und Phil Barry, oder zumindest Max Anderson.[151]

Hier werden Joseph Beuys die Fluxus-Künstler Nam June Paik und Yoko Ono, außerdem die dem Nouveau Réalisme zugehörige Niki de Saint Phalle gegenübergestellt. Mit Ono und de Saint Phalle sind Künstlerinnen benannt, deren Arbeiten ein feministisches Programm verfolgen – man denke beispielsweise an Niki de Saint Phalles auf die symbolische Zerstörung des Patriarchats abzielenden Schießbilder: »Materialcollagen und -assemblagen, unter deren mit Gips überzogener Oberfläche Farbbeutel eingeschlossen sind, die sich durch den Beschuss zu veritablen ›Wunden‹ öffnen«[152]. Hätte es sich vor der Diskursfolie ›Kunst und Gewalt‹ angeboten, auf de Saint Phalles Destruktionskunst zu rekurrieren, unterläuft Schlingensief diese Erwartung und lässt Rois stattdessen von den ›süßen kleinen Nanas‹ schwärmen, den fröhlich-bunten Plastiken, die die Künstlerin berühmt gemacht haben. Dass Rois dabei ins Kreischen verfällt – dies jedenfalls legt die Großschreibung ihres Sprechtextes nahe –, verleiht der Szene ein exaltiertes, hysterisches Moment, das an das Theater von René Pollesch erinnert.[153] Auch Hinrichs beginnt nun zu schreien, die Stimme Otto Muehls nachahmend:

---

150 »Szene: Fett und Filz«; Volksbühne-Berlin 4650.

151 Allen 1995, S. 24f. Bei *Orbach's* handelt es sich um eine US-amerikanische Discountkette von Bekleidungshäusern.

152 Kuni 2006, Bd. 2, S. 156f. Mit Niki de Saint Phalle mag Schlingensief abermals einen indirekten Verweis auf den Kinderschänder Otto Muehl intendiert haben – nach eigenen Angaben wurde de Saint Phalle als Kind und Jugendliche jahrelang von ihrem Vater sexuell missbraucht. Ihre Schießbilder versteht sie als Generalabrechnung mit dem Vater und dem patriarchalen System: »1961 schoß ich auf: Papa, alle Männer, kleine Männer, große Männer, bedeutende Männer, dicke Männer, Männer, meinen Bruder, die Gesellschaft, die Kirche, den Konvent, die Schule, meine Familie, meine Mutter, alle Männer, Papa, auf mich selbst, auf Männer. Ich schoß, weil es Spaß machte und mir ein tolles Gefühl gab. Ich schoß, weil die Beobachtung faszinierte, wie das Gemälde blutet und stirbt […] Ich habe das Gemälde getötet. Es ist wiedergeboren. Krieg ohne Opfer«; de Saint Phalle, zit. nach Schulz-Hoffmann 1987, S. 14.

153 Die Theaterinszenierungen des Autor-Regisseurs Pollesch zeichnen sich durch ein zumeist hohes Sprechtempo der Schauspieler aus, die im Reden ihre Sprechlautstärke – durch Schreien oder Flüstern – unvermittelt variieren; vgl. Nissen-Rizvani 2011, S. 239. In seiner Inszenierung *Du weißt einfach nicht, was die Arbeit ist* (Uraufführung am 4. Oktober 2014, Schauspielhaus Stuttgart) zog Pollesch ebenfalls Allens Film *Bullets over Broadway* als grundlegenden Referenztext heran.

HINRICHS: *schreit mit Otto-Muehl-Stimme* Aber Claudia, seien wir doch mal ehrlich! Das ist eine super Aktion! Du hattest schon lange keine Aktion mehr!	SID: Helen, hör doch mal. Das ist eine große Rolle in einem anspruchsvollen Stück. Und seien wir mal ehrlich, Helen, du warst seit langer Zeit kein Kassenschlager. Seit sehr, sehr, sehr langer Zeit.
ROIS: Oh! Ich bin immer noch ein Star! Ich mache keine vertrockneten Aktionen!	HELEN: Doch, ich bin noch ein Star! Ich werde nie vertrocknete Krähen oder Jungfrauen spielen.
HINRICHS: Du bist ein Star, weil du großartig bist und du bist ein großer Star.	SID: Du bist ein Star, weil du großartig bist. Und du bist ein großer Star … aber laß mich dir doch eins sagen, Helen. In den letzten paar Jahren kennt man dich eher als Ehebrecherin und Säuferin. Und das sage ich mit allergrößter Hochachtung.
ROIS: Aber, ich habe schon seit Silvester nichts mehr getrunken.	HELEN: Ich habe schon seit Silvester nichts getrunken.
	SID: Du sprichst vom chinesischen Silvester.
	HELEN: Natürlich. Und das sind schon zwei Tage, Sid … Weißt du, wie lange das für mich ist? (*zu Josette*) Was ist, Josette?
EVA: *schreit* Liebste gnädige Frau, die Rezeption ist geschlossen, deshalb soll ich Ihnen diese Blumen bringen.[154]	JOSETTE: Es sind Blumen abgegeben worden.[155]

Indem er Elemente des Allen'schen Originaldialogs streicht, erzielt Schlingensief eine absurde Wirkung: Rois' Einwand, sie habe seit Silvester keinen Alkohol mehr getrunken, ist aus dem Zusammenhang gerissen. Die im Film folgende Pointe – Sinclair meint das chinesische Neujahrsfest (»Still, that's two days, Sid! You know how long that is for me?«[156]) – fehlt ganz. Stattdessen leitet der Auftritt der Laiendarstellerin Eva Zander direkt zum Motiv des Blumenpräsents über. Wieder nimmt Schlingensief Änderungen an der Filmvorlage vor. So handelt es sich bei dem als ›Blumen‹ apostrophierten Geschenk um eine Gans: »Eva kommt mit einer Gans von der Seite«, lautet

154 »Szene: Fett und Filz«; Volksbühne-Berlin 4650. Eva Zander gehörte, gemeinsam mit ihrem Ehemann Rudi Zander, der Schlingensief'schen ›Theaterfamilie‹ an. Das Ehepaar wirkte als Laiendarsteller in mehreren Inszenierungen des Autor-Regisseurs mit.

155 Allen 1995, S. 25.

156 *Bullets over Broadway* 1994, Min. 11:37–11:40.

die Regieanweisung.[157] Das Tier spielt auf die auf Film aufgezeichnete Aktion *Oh Sensibility* Otto Muehls aus dem Jahr 1970 an, in deren Verlauf eine lebende Gans für sodomitische Praktiken missbraucht und schließlich vom Künstler geköpft wurde.[158] In der *Atta Atta*-Probenszene verweist die Gans somit symbolisch auf die Perversion und den Sadismus des Aktionskünstlers. Das Begleitschreiben, das dem für Claudia Muehl bestimmten Geschenk beiliegt, wird durch die Schauspielerin laut vorgelesen. Erneut dient Rois die Referenzszene aus *Bullets over Broadway* als Modell:

ROIS: *liest die Karte, die mit der Gans gekommen ist.* Die sind von Peter Sloterdijk. »Von einem kleinen Künstler für eine größere Künstlerin. Dass Sie meine Aktion nur in Erwägung ziehen, halte ich schon für eine Erfüllung.« *Sie zupft immer wieder an der Gans.* Hm. Globen, Blasen, Schäume, die Sphärentrilogie. *Legt die Karte wieder zurück zu den Blumen* [sic], *welche die Bedienstete immer noch hält.* Wie ist er denn so?	HELEN: Die sind von David Shayne … »Von einem kleinen Künstler für eine größere Künstlerin. Daß Sie mein Stück nur in Erwägung ziehen, halte ich schon für eine Erfüllung.« Hm … Wie ist er denn so?
HINRICHS: Er soll begnadet sein, ein Genie, kurz vor der Blüte.	SID: Er soll begnadet sein. Ein Genie kurz vor der Blüte.
ROIS: Na gut. Aber mein Name muss über der Aktion stehen.	HELEN: Mein Name muß über dem Stücktitel stehen.
HINRICHS: Wo denn sonst?	SID: Wo denn sonst?

157 »Szene: Fett und Filz«; Volksbühne-Berlin 4650.

158 Die Aktion *Oh Sensibility. Aktion mit einer Gans* trägt sich zuerst in Muehls Wohnung in der Praterstraße in Wien zu und wird – noch im selben Jahr – zwei Mal in Frankfurt am Main wiederholt: einmal in einer Privatwohnung, »am Rand einer Sexmesse«, zum anderen am 20. August 1970 in der Galerie Ostheimer. Ein Augenzeuge berichtet: »Otto und zwei Frauen treten hinter einem Vorhang hervor. Unter Einsatz von Händen, Mündern und Genitalien fangen sie an, alle möglichen Variationen sexueller Dreiheit durchzuspielen, einschließlich Peitschen und einer als Dildo verwendeten Teigrolle. Eine der Frauen geht ins Publikum und versucht einen Mann zum Mittun zu bewegen. Ein geiler Mann folgt ihr. Händehaltend kommen sie zurück auf die Plattform. Die zwei Frauen entkleiden ihn. Dann schwebt plötzlich Otto über den beiden Frauen und dem Mann und pisst auf alle drei. Otto rennt von der Plattform weg, geht hinter den Vorhang und kommt mit einer großen weißen Gans zurück. Mit einer Hand hält er sie über seinen Kopf, wobei er auf eine sprunghafte Art, wie ein Silen, lüstern tanzt. Mit der anderen Hand schwingt er ein Messer. Dann plötzlich und rasch schlitzt er der Gans den Hals auf. Als nächstes schneidet Otto der Gans den Kopf ab. Alle auf der Plattform sind jetzt voller weißer, gelber und roter Säfte. Eine der Frauen kauert auf allen vieren in der Hundestellung, ihr Arsch wackelt launig. Als Körperschmuck kleben ihr ein paar Federn an der Haut, vermischt mit der Nässe von Gänseblut, Sperma und Pisse«; William Levy, zit. nach Noever 2004, S. 159.

ROIS: Den Raum bestimme ich mit. Ist es wieder mit Fett und Filz?	HELEN: Mitbestimmungsrecht beim Hauptdarsteller … Die Stargarderobe.
HINRICHS: Selbstverständlich. Ja! Fett und Filz! … Er will, dass du es an deinen Titten zerdrückst! … Du sollst reiten! … Reiten auf dem Eurasienstab! … Und dazu … Steiner!	SID: Das ist doch gar keine Frage.
ROIS: Nanananananana!	HELEN: Kein Foto erscheint ohne meine Zustimmung … Ach, es ist noch keine glanzvolle Rolle, aber … vielleicht kann ich mit David noch einmal das Textbuch durchgehen. Vielleicht finden wir Möglichkeiten, ihr mehr Farbe zu verleihen … mhm? (*Helen öffnet einen Decanter mit Brandy und trinkt daraus.*) Warum bin ich so nervös?[160]
HINRICHS: Der Schlaf ist ein Bild für den Tod … ganz ganz leise … ganz ganz weit hinten! … Nur ein Summen! … Und dann ich … Gibt es Metallschuhe?[159]	
Ende der Szene	*Ende der Szene*

Die Rolle des kleinen, aufstrebenden Künstlers, der mit schmeichlerischer Devotion die Diva umwirbt, schreibt Schlingensief Sloterdijk zu, Autor der *Sphären*-Trilogie.[161] Der Effekt ist – auf Kosten Sloterdijks – komisch. Was folgt, sind Anspielungen auf Joseph Beuys. So werden mit Fett und Filz, ›Eurasienstab‹ und ›Metallschuhen‹ ebenjene Materialien aufgerufen, die in der Aktion *EURASIENSTAB* zum Einsatz kamen, die Beuys 1967 in einer Wiener Galerie aufführte.[162] Im Verlauf der

159 »Szene: Fett und Filz«; Volksbühne-Berlin 4650.

160 Allen 1995, S. 25f.

161 Die rund 2500 Seiten umfassende Arbeit Sloterdijks besteht aus *Sphären I. Blasen* (1998), *Sphären II. Globen* (1999) und *Sphären III. Schäume*; letzterer Band ist während der *Atta Atta*-Proben noch in Bearbeitung, er erscheint 2004. »Das durchgängig reich bebilderte Werk ist von einem metaphern- und neologismenreichen Sprachduktus geprägt, dessen literarischer Ausdruckswille hinter seinem philosophischen Anspruch nicht zurückstehen möchte«; es stellt »die bis dato breiteste und theoretisch anspruchsvollste Entfaltung von Peter Sloterdijks großem Thema dar: dem menschlichen Zur-Welt-Kommen«; Jongen 2016, S. 681.

162 In einer Antwerpener Galerie führte Beuys *EURASIENSTAB* 1968 ein zweites Mal auf. Unter der Anleitung Henning Christiansens, der für Beuys' Aktion eigens die Orgelmusik komponierte, entstand dort ein rund 23-minütiger Film, der das Aktionsgeschehen in Ausschnitten dokumentiert. Es ist zu vermuten, dass sich Schlingensief und sein Team diesen Dokumentarfilm während der ›Aktionismus-Proben‹ angesehen haben, zumal Schlingensief

82-minütigen Performance hantierte Beuys mit Margarine, band sich eine Eisensohle an den rechten Schuh und stellte im Galerieraum mit Filz umspannte Holzwinkel auf. Bei dem titelgebenden Eurasienstab handelt es sich um einen über drei Meter langen und 50 Kilogramm schweren, kupfernen Krummstab, den der Künstler an den Filzwinkeln rieb und nacheinander in alle vier Himmelsrichtungen ausrichtete. Der Aufführung wohnten etwa 50 bis 80 Zuschauer bei, darunter auch Otto Muehl.[163]

In der von Rois und Hinrichs gespielten Szene ist von *Eurasienstab 2* als einer Adaption der Beuys'schen Performance die Rede. Beuys' Aktionsmaterialien werden dabei in der Art des pornografischen Aktionismus Muehls eingesetzt, womit der Ernst der Beuys-Aktion persifliert wird. Während Beuys in *EURASIENSTAB* einen Transformationsprozess darstellen möchte – der durch den Kupferstab versinnbildlichte Bewegungsimpuls überwindet Starrheit und Tod –, evoziert Hinrichs obszöne Bilder, wenn er Rois verkündet: ›Er [Sloterdijk] will, dass du es [das Fett] an deinen Titten zerdrückst! … Du sollst reiten! … Reiten auf dem Eurasienstab! Und dazu … Steiner!‹ Mit dem Verweis auf Rudolf Steiner nimmt Schlingensief die anthroposophischen Impulse in Beuys' Werk aufs Korn.

Der Autor-Regisseur Schlingensief pflegt, das konnte die Szenenanalyse aufzeigen, einen unbefangenen, spielerischen Umgang mit der von ihm herangezogenen Filmvorlage. Elemente des Originaldialogs aus Allens metatheatraler Filmkomödie werden dankbar aufgegriffen und – um sie in den Kontext der in *Atta Atta* fokussierten Aktionskunst zu überführen – mit anderen Inhalten überschrieben. Bruchstellen, die durch eine teilweise lückenhafte Appropriation zustande kommen, werden bewusst in Kauf genommen und tragen zur absurden und grotesken Wirkung der Szene bei. Zahlreiche intermediale Anspielungen auf Kunst und Künstler erzeugen ihrerseits Momente der Komik. Jedoch tun sich hinter den witzig-absurden Bildern, die Schlingensief dieserart evoziert, Abgründe der Gewalt auf – der über entsprechendes Kontextwissen verfügende Rezipient vermag diese zu erkennen und zu interpretieren. Dann nämlich wird ersichtlich, dass die unterhaltsame Probenszene, den attaistischen Terrordiskurs variierend, von Perversion und Missbrauch unter dem Deckmantel der Kunst handelt.[164]

Gebärden, die Beuys in seiner Aktion zur Darstellung brachte, im Verlauf von *Atta Atta* explizit nachahmt.

163 Vgl. Schneede 1994, S. 186.

164 Während die hier besprochene Szene »Fett und Filz« keinen Eingang in *Atta Atta – Die Kunst ist ausgebrochen* fand, liegen mit der 16. und 26. Szene (»Schamhaar und TNT« sowie »Fabian und Christoph«) Adaptionen von *Bullets over Broadway* vor, die in das finale Regiebuch aufgenommen wurden; vgl. Regiebuch *Atta Atta*, S. 14–16 u. 23f. Als Vorlage dient in beiden Fällen jene Filmszene, in der David Shayne und Helen Sinclair im Central Park ein Gespräch führen; vgl. Allen 1995, S. 79–81. Wieder werden Teile des Dialogs, wo nicht wortwörtlich übernommen, an das Thema ›Terror/Terrorkampf‹ angepasst. Den adaptierten Part Sinclairs übernimmt Fabian Hinrichs, die Rolle Shaynes spielt Schlingensief.

2.4 Zwischen singulärer und pluraler Autorschaft

Aus fremdem Material Versatzstücke zu gewinnen, die es neu zu kontextualisieren und zu montieren gilt, ist für Schlingensiefs Theaterarbeit charakteristisch. Schlingensiefs Dramaturg Hegemann vergleicht dieses appropriierende Verfahren mit demjenigen Shakespeares:

> Schlingensief setzt ein eigenes Stück aus Szenen, Texten und Versatzstücken zusammen, die ihn beeindruckt haben. Er versucht Elemente aus klassischen Theaterstücken, aus eigenen und fremden Filmen mit aktuellen und prominenten Gegenwartspartikeln kohärent zu kombinieren, eine Arbeitsweise, die durchaus Ähnlichkeiten mit Shakespeares Verfahren hat, häufig ganze Passagen aus fremden Stücken und Texten zu übernehmen.[165]

Hegemann assoziiert das postmoderne Konzept des von Schlingensief verkörperten Arrangeur-Künstlers, der bereits vorhandenes Material neu zusammenstellt,[166] mit der *culture of collaboration* elisabethanischer Dramenproduktion. Die Parallelisierung mit Shakespeare als *unoriginal genius* hat legitimatorische Funktion: Wiederholt wird die Schlingensief'sche Arbeitsweise in öffentlichen Beiträgen Hegemanns reflektiert und als künstlerisch-kreative Praxis validiert. Dabei werden Schlingensiefs Selektion und Rekombination disparaten Fremdmaterials als die eigentliche schöpferische Leistung herausgestellt:

> Christoph ist jemand, der – und das finde ich eine großartige künstlerische Entscheidung – nicht gerne selbst etwas erfinden möchte. Es ist alles da. Er nimmt die Sachen, die er findet und die ihm durch den Kopf gehen. Er hat keinen kreativen Originalitätsdrang. […] Allerdings macht er das auf eine Weise, die etwas ganz Eigenes hat, etwas ganz Einzigartiges. Die Arbeitsweise von ihm ist tatsächlich Readymades ready made. Er macht Readymades aus Readymades.[167]

In *Atta Atta* greift Schlingensief unter anderem auf Musik Mozarts, Wagners und Edgar Varèses sowie auf Texte von Angelus Silesius, Niklas Luhmann, Joseph Beuys, Hermann Nitsch und Otto Muehl zurück und verbindet sie zu einem »postmodernen Pastiche«[168] – oder, um Hegemanns Vokabular aufzugreifen, zu einer Assemblage

---

165 Hegemann 2005, S. 199. Dieser Text Hegemanns findet sich auch als Einleitung in Schlingensief 2002a, S. 12–15.

166 »Als Arrangeur geht es dem Künstler im Kern darum, gegebene Elemente aus der soziokulturellen Welt der Gegenwart und Vergangenheit auszuwählen, zu modifizieren, zu kombinieren und zu präsentieren«; Reckwitz 2014, S. 115.

167 Hegemann, in: Hegemann/Mühlemann 2011, S. 145.

168 Ingrid Hoesterey legt dar, wie der Pastiche als ein vornehmlich negativ konnotiertes Genre in der Postmoderne ›reaktiviert‹, nicht zuletzt als Praktik kultureller Erinnerung aufgewertet wird: »Pastiche, das bedeutete jahrhundertelang Kunstfälschung, das war die intendierte Nachahmung des Stils eines früheren Werkes oder mehrerer Werke, das konnte auch heißen: Flickwerk, Stilmischmasch. Pastiche war vorwiegend negativ besetzt, eine *quantité*

aus Readymades. Mit dem Begriff des Readymade[169] stellt Hegemann die Arbeitsweise des Autor-Regisseurs Schlingensief in die Tradition avantgardistischer Kunstproduktion, die künstlerische Autorschaft parodiert und zugleich erweitert. Readymades und *objets trouvés* adaptieren, ebenso wie die Arbeitstechniken der Montage und Collage, »Verfahren selektiven Zeigens und Sehens«[170] und eröffnen damit neue Formen ästhetischer Wahrnehmung: Das kompilierte Material erhält durch Schlingensiefs Rekontextualisierung auf der Bühne eine neue Bedeutung. Dabei entspricht das Montageprinzip der Ästhetik des postdramatischen Theaters, das Konzepte wie Kausalität, Geschlossenheit, organische Ganzheit und Identität gezielt aufbricht, um den »Fragmentcharakter der Wahrnehmung«[171] bewusst zu machen.

Birgit Haas stellt die Frage, ob im postdramatischen Theater die Vorstellung eines einzelnen, souveränen Autorsubjekts obsolet werde.[172] Dass dies nicht der Fall ist, führt das Beispiel Schlingensief vor Augen. Zwar macht dieser sich vom »Originalitätszwang«[173] frei, den Autorbegriff will er jedoch nicht abgeschafft wissen, im Gegenteil: »Schlingensief begreift sich tatsächlich als ein Autor«.[174] Dies wird besonders deutlich, wenn er zur Plagiatsdebatte um Helene Hegemanns Romandebüt *Axolotl Roadkill* (2010) Stellung bezieht. Im Interview erklärt Schlingensief:

> Heute, in meiner Arbeit am Theater, verwurste ich hemmungslos Originalquellen und füge sie zu Neuem zusammen. Das ist im Theater einfach Praxis. Von daher sind für mich die Diskussionen um Helene Hegemanns Buch »Axolotl Roadkill« auch so absurd. Im Theater wird permanent auf Texte und Zitate zurückgegriffen, aus denen

négligeable der Kulturproduktion. Die zeitgenössischen Varianten des Pastiche dagegen dienen einer kulturellen Erinnerung, der es um kritische Reflexion auf das Heute geht. […] Das Genre erfährt wohl auch deshalb eine Reaktivierung, weil die Unreinheit und implizierte Ambivalenz seiner Form der gegenwärtigen Sensibilität für Hybrides, für hybride Identität, entgegenkommen wie auch eine neuartige Interdependenz von E- und U-Kodierungen im kulturellen Sprechen begünstigen«; Hoesterey 2000, S. 222.

169 Seit Marcel Duchamp, der industriell produzierte Gegenstände signierte und als Kunstwerke ausstellte, versteht man unter ›Readymade‹ ein in die Sphäre der Kunst überführtes Objekt. Die Nobilitierung vom Gebrauchs- zum Kunstgegenstand erfolgt hierbei allein durch die Entscheidung des Künstlers.

170 Fetscher 2001/2010, S. 582.

171 H.-T. Lehmann 2015, S. 150.

172 Vgl. Haas 2009, S. 12. Auch Doris Kolesch hält den »traditionelle[n] Begriff der singulären Autorschaft« im postdramatischen Gegenwartstheater für »vollkommen fragwürdig«; Kolesch 2004, S. 160.

173 Schlingensief, in: Schlingensief/Laudenbach 2003.

174 Hegemann, in: Groys/Hegemann 2004, S. 7. Nicht zuletzt trägt solcherlei paratextuelle Aktivität Hegemanns dazu bei, die Autorposition Schlingensiefs zu untermauern, insofern er ihm – wie in dem hier zitierten Beispiel – Autorschaft zuschreibt und seine Appropriationsverfahren als Form paradoxer Originalität legitimiert: »Das ist paradoxerweise sogar ein sehr origineller auktorialer Akt. Wenn ich als Künstler entscheide, mich auf das pure Ready-made zu beschränken und meinen eigenen kreativen Beitrag auf nahezu null zu reduzieren«; ebd.

> dann Handlungen oder Pseudohandlungen konstruiert werden. Das ist gut und legal, und ich bin schwer erstaunt, dass in anderen Kunstformen, allen voran der Literatur und auch der Oper, ein anachronistischer Purismus gelebt wird, der letztlich den alten Geniebegriff und die Unantastbarkeit der Originale beschwört.[175]

Schlingensief lehnt die Vorstellung des aus sich selbst schöpfenden Originalgenies als anachronistisch ab und verteidigt das appropriierende Arbeiten mit Fremdmaterial als gängige Theaterpraxis und legitimes künstlerisches Verfahren – auch in der Literatur. Vor diesem Hintergrund mag es wenig überraschen, dass Schlingensief die Entwicklung seiner Theaterstücke als einen kollektiven Schreibprozess gestaltet. Zu Beginn der Proben bittet er Schauspieler und Mitarbeiter darum, ihn »wahllos mit Musiken und Texten auszustatten«.[176] Während der Stückentwicklung von *Atta Atta* erhalten die Mitwirkenden gar »Schulheftchen«, um darin Ideen zu notieren.[177] »Zwischen uns ist immer alles Material«, erläutert der Autor-Regisseur. »Alles ist immer Ausgangsbasis, auf die eigenes Material geschichtet werden kann. Man könnte es auch gemeinschaftliche Textproduktion nennen.«[178] Hiermit evoziert Schlingensief die Vorstellung einer pluralen Autorschaft, in der eine singuläre Subjektposition zugunsten eines kooperativen Austauschs aller Beteiligten aufgegeben wird.[179] Schlingensief fungiert als Arrangeur des im Kollektiv zusammengetragenen Materials – es handelt sich um einen Künstlertypus, der seit den 1990er-Jahren zunehmend an Profil gewinnt. Zwar haben Künstler in der Moderne ebenfalls auf Materialrecherchen als Vorbereitungsarbeit zurückgegriffen, noch systematischer und offensiver werden jedoch in der Postmoderne »Praktiken wie die des Sammelns, Beobachtens, Dokumentierens und Archivierens in den Produktionsprozess selbst« integriert.[180] In der Probenzeit von *Atta Atta* lässt Schlingensief sammeln, dokumentieren und archivieren – er organisiert und strukturiert die kreative Arbeit seines Teams. Grundsätzlich wird das, was während der Proben improvisiert und gespielt wird, auf Video aufge-

175 Christoph Schlingensief/Max Dax: »Ich habe geklaut«, in: *Spex* Sep./Okt. (2010), zit. nach Schlingensief 2020, S. 293–305, hier S. 296. Ähnlich argumentiert Schlingensief auch in seinem *Schlingenblog*. Dort schreibt er, Helene Hegemann habe »genau das getan, was wir am theater, der oper und auch beim film und in der kunst immer tun: wir sammeln, probieren hin und her und behaupten sogar völlig begeistert, wir wären gerade noch näher an kleist als 240 000 andere regisseure vor unserer zeit.« Nachdrücklich spricht sich Schlingensief dafür aus, »sehr viele genres und gedanken [zu] benutzen und [zu] mixen«; vgl. *Schlingenblog* 2009/10: Blogeintrag vom 1. April 2010.

176 Waschk 2019, S. 31.

177 Vgl. Schlingensief 2002, Min. 17:04–17:09 (Transkription der Verfasserin).

178 Schlingensief im Interview mit Max Dax (*Spex* 2010), zit. nach Schlingensief 2020, S. 300.

179 Vgl. Christian Schulte über die plurale Autorschaft Alexander Kluges; Schulte 2021, S. 11f. Auch das Konzept der anthropophagischen Autorschaft ließe sich auf Schlingensief anwenden, da er sich Ideen und Texte seiner Mitarbeiter regelrecht einverleibte; zu diesem Konzept mehr bei Haberpeuntner 2021.

180 Reckwitz 2014, S. 116.

zeichnet und transkribiert (»Der Probenprozess wird durchgehend mitgefilmt!«[181]), woraufhin Schlingensief die so entstandenen Situationen und Szenen nach Belieben montieren und zu einer Dramaturgie verarbeiten kann.[182] In dieser Phase der Stückentwicklung wird das Konzept der pluralen Autorschaft abgelöst: Als singuläre auktoriale Instanz entscheidet nun Schlingensief allein, was und wie in seine Inszenierung Aufnahme findet. Obschon er also auf sein Team angewiesen ist, da es ihn mit Input, Anregungen und Texten versorgt, gestaltet sich die Zusammenarbeit letztendlich als »streng hierarchisch«[183]. Auf diese Weise behauptet Schlingensief die künstlerische Gesamtverantwortung für seine Theaterproduktionen und verteidigt seine exponierte Autorschaft.

Einen bedeutenden Einfluss auf Schlingensief und dessen Arbeiten übt Carl Hegemann, der »Allesdenker unter den Dramaturgen«[184], der den Autor-Regisseur bei vielen Projekten begleitet – so auch bei *Atta Atta*. Hegemann, der Philosophie, Sozial- und Literaturwissenschaften studiert hat und mit einer Arbeit über Fichte und Marx promoviert wurde, beschreibt sich selbst als Schlingensiefs »Freund und Helfer«, ebenso als »eine Art Vater« und »Korrekturinstanz«.[185] Als intellektu-

---

181 Probenkonzept zu *Atta Atta – Die Kunst ist ausgebrochen* vom 17. November 2002, S. 2; Volksbühne-Berlin 4646.

182 Vgl. Bernhard Schütz, in: Schütz/Carp 1998, S. 87. Annemarie Matzke weist darauf hin, dass Schlingensief – als Filmemacher mit dem Prinzip der Montage vertraut – aufgenommene Probenclips am Schneidetisch montierte, um so eine Dramaturgie seiner Inszenierungen zu entwickeln; vgl. Matzke 2012, S. 234. Schlingensief selbst beschreibt die Textproduktion auf den Theaterproben wie folgt: »[U]m mich herum sitzen Leute, die tippen alles mit, was ich sage. Das sind Momente der Formation von Gedanken, nicht der Transformation. Das ist oft eine sehr geradlinige Sprache, die in diesen Momenten entsteht, auch wenn ein Außenstehender einzelnen Assoziationsketten möglicherweise nicht immer zu folgen imstande sein mag. Und auf Basis der Transkription meiner Bühnenanweisungen etwa entstehen dann oft Dialoge«; Schlingensief im Interview mit Max Dax (*Spex* 2010), zit. nach Schlingensief 2020, S. 297.

183 »Grundsätzlich kann man die Zusammenarbeit als streng hierarchisch und zugleich als ›jeder macht, was er will‹ beschreiben. Man kann bei Schlingensief eine Tendenz feststellen, die sich als ein Steckenbleiben in der frühkindlichen Allmachtsphase, die Kinder zwischen dem 16. und dem 22. Lebensmonat durchleben, beschreiben lässt. […] Die Zusammenarbeit mit Christoph war zwar hart, aber wunderbar, denn Christoph hatte eine unglaubliche Offenheit für die Vorschläge der Mitwirkenden und war von ihnen auch abhängig«; Hegemann, in: Hegemann et al. 2011, S. 269. Mit dem Konzept der ›frühkindlichen Allmachtsphase‹ nimmt Hegemann auf die frühkindliche Phasentheorie der Psychoanalytikerin Margaret Mahler Bezug.

184 Michalzik 2003. Peter Kern, der als Schauspieler in Inszenierungen Schlingensiefs mitwirkte, erklärt Hegemann gar zum »Hirn Christoph Schlingensiefs«; Peter Kern, in: Hegemann et al. 2011, S. 277. »Das Hirn Christoph Schlingensiefs war und ist Carl Hegemann, der ihn formte und zum großen Flüsterer wurde! Bevor die beiden ihre kongeniale Zusammenarbeit begannen, war Christoph ein ungebildeter bis mittelmäßig gebildeter junger Mann aus bürgerlichem Hause.«

185 Hegemann, in: Hegemann/Mühlemann 2011, S. 141.

eller »Zuarbeiter«[186] macht er Schlingensief Theorie- und Reflexionsangebote. Seine Hauptaufgabe erkennt er darin, das von Schlingensief Geschaffene zu »reflektieren und [zu] rahmen«: »Mein Aufgabenbereich umfasst die reflexiven Aspekte wie Titel oder Untertitel und dergleichen. Oder wie man etwas präsentiert und was man der Presse sagt.«[187] Publikationen, die Schlingensiefs Theaterarbeiten dokumentieren, entstehen zumeist unter Federführung des Dramaturgen.[188] Wenn Hegemann dabei – wie im Falle der Begleitdokumentation *Ausbruch der Kunst* – als Herausgeber firmiert, wird seine Funktion als ›Rahmengeber‹ besonders evident. Einen Anspruch auf Co-Autorschaft erhebt er hingegen nicht.

Als Co-Autoren könnten auch die mit Schlingensief auf der Bühne agierenden Schauspieler und Laiendarsteller bezeichnet werden. Da Schlingensief während der Theatervorstellungen unvorhergesehene Interventionen und Veränderungen am Regiekonzept vornimmt, erweist sich die Stückentwicklung als nie ganz abgeschlossen.[189] Schauspieler berichten davon, dass Schlingensief gezielt Überforderungssituationen durch Stör- und Überraschungsmomente erzeugt, um spontanes Spiel zu forcieren.[190] Die Mitspieler müssen sich darauf einlassen – von ihnen verlangt der Autor-Regisseur die Fähigkeit zum »improvisierte[n] Sprechen«[191]. Obwohl die Inszenierung einem festen Grundkonzept folgt, öffnet Schlingensief experimentelle Spielräume, innerhalb welcher – durch ihn und durch die restlichen Akteure – der theatrale Text während der Aufführung *ad hoc* um- und weitergeschrieben wird. Damit wird ein Authentizitätseffekt erzeugt: »Es hat den Anschein, als zeigten sich die Darsteller so, wie sie sind, ohne die Vermittlungsinstanz der Bühne.«[192] Zum Schauspielerprofil

---

186 Hegemann, in: Hegemann/Hoffmann 2000, S. 294.

187 Hegemann, in: Hegemann/Mühlemann 2011, S. 142.

188 Vgl. Pogoda 2019, S. 244.

189 Schlingensiefs Theateraufführungen muten, so Jens Roselt, »als Fortsetzung der Probe mit Publikum« an: »Arbeiten von Christoph Schlingensief [können] den Eindruck machen, die Aufführung habe den geprobten Ablauf gerade infrage zu stellen, ihn zu stören oder zu unterbrechen«; Roselt 2011, S. 33.

190 Der auch in *Atta Atta* mitspielende Schauspieler Michael Gempart erzählt: »Er [Schlingensief] trat auf, wann immer er wollte, und zwar mit voller Absicht. Er störte einen. Die Leute fanden das immer ganz toll. Als Schauspieler dachte man jedoch an die Passagen, die man zum Besten geben wollte und die nun nicht mehr funktionierten. Bis zum Schluss hat Christoph die Aufführungen immer wieder aufgemischt«; Gempart/Kovacs 2011, S. 258. Vgl. auch Dietrich Kuhlbrodt 2019, S. 19f. und Waschk 2019, S. 31.

191 Dietrich Kuhlbrodt 2019, S. 20. Kuhlbrodt, der als Laiendarsteller in zahlreichen Film- und Theaterarbeiten Schlingensiefs mitwirkte, erinnert sich an eine Theaterschauspielerin, die jenes ›improvisierte Sprechen‹ nicht beherrschte. »Schlingensief sagte einmal zu ihr: ›Du trittst vor den Vorhang und begrüßt die Leute.‹ Darauf antwortete sie: ›In Ordnung, mach ich. Wo ist mein Text?‹ Er versuchte, ihr zu erklären, dass sie die Szene aus der Situation heraus spielen, den Text also selber machen müsse. Darauf sie: ›Hilft mir jemand beim Schreiben des Textes?‹ Schlingensief konnte sich ihr gegenüber nicht verständlich machen«; Dietrich Kuhlbrodt/Kepplinger/Kovacs 2011, S. 251.

192 Matzke 2005, S. 181.

an der Berliner Volksbühne bemerkt Hegemann: »Wir versuchen […] den improvisierenden Schauspieler zu kultivieren, der seine Texte selber erfindet.«[193] Mit seinem gänzlich improvisierten Solo-Auftritt gegen Ende von *Atta Atta* entspricht Herbert Fritsch ebendiesem Profil des »autonomen Darsteller seiner selbst«[194].

Über die der Schlingensief'schen Theaterstücke zugrunde liegenden Textproduktion lässt sich zusammenfassend festhalten, dass sie einer pluralen *und* singulären Autorschaft verpflichtet ist. Während der Probenarbeit wird im Kollektiv eine Fülle an Texten generiert, die Schlingensief sodann auswertet, auswählt und – im Rahmen einer singulären Autorschaft – zu einem Regiebuch montiert. Die so entstandene Textvorlage wird in den Aufführungen wiederum aufgebrochen, indem Schlingensief als »Live- und Echtzeit-Regisseur«[195] seine Akteure zum improvisierten Sprechen anhält und so eine für die Postdramatik typische textuelle Dynamik und Prozessualität erzeugt. Den theatralen Text einer jeden Aufführung zeichnet Einmaligkeitscharakter aus.

2.5 Die »Spezialisten«

Eine besondere Rolle kommt den körperlich Behinderten, kognitiv Beeinträchtigten und psychisch Kranken zu, die Schlingensief in seine Arbeit involviert.[196] Von Schlingensief und seinem Team intern als »Spezialisten«[197] bezeichnet, gehören sie seinem Laienensemble an, der »Theaterfamilie«[198], die in Schlingensiefs Theaterproduktionen, neben professionellen Schauspielern, regelmäßig mitwirkt. Gerade weil sie nicht spielen, sondern *sind*, sie keine Selbstanalyse betreiben, sondern unverstellt agieren – so Schlingensiefs Prämisse –, sind die ›Spezialisten‹ für ihn unverzichtbare Akteure, die seine Projekte bereichern.[199] Mit dem Einsatz behinderter Darsteller

193 Hegemann 2004, S. 175.

194 »Der Schauspieler sollte sich vom Papagei zum autonomen Darsteller seiner selbst entwickeln. Er sollte kein Performancekünstler, sondern immer eine Kunstfigur sein, der im Gegensatz zum ›normalen‹ Menschen alles erlaubt ist. Dadurch war der professionelle Schauspieler für seine Handlungen auf der Bühne selbst verantwortlich und konnte sich nicht hinter seinem Text verstecken. […] Mit Bernhard Schütz hatten wir einen Schauspieler gefunden, der seine Rolle, während er spielte, selbst schreiben konnte. Das Ausdenken und das Sprechen der Rolle passierten zeitgleich«; Hegemann, in: Hegemann et al. 2011, S. 271.

195 Diederichsen 2020, S. 312.

196 Bereits in seinem Film *Terror 2000 – Intensivstation Deutschland* (1991/92) ließ Schlingensief den geistig behinderten Achim von Paczensky auftreten. Fortan wirkten dieser und andere behinderte Darsteller sowohl in Filmen als auch in Theaterarbeiten Schlingensiefs mit. Große Aufmerksamkeit erregte Schlingensief mit der 2003 im Fernsehkanal Viva ausgestrahlten Serie *Freakstars 3000*, die das Format der Castingshow parodiert: In einem Gesangswettbewerb konkurrierten Behinderte um einen Platz in der *Freakstars 3000*-Band.

197 Waschk 2019, S. 27.

198 Hegemann et al. 2011.

199 Vgl. Schlingensief 2012, S. 115–117 u. 246f.

verfolgt der Autor-Regisseur auch ein sozialpolitisches Ziel: »Christoph findet es wichtig, dass Minderheiten mit dabei sind, die nicht so funktionieren, wie der normale Durchschnittsmensch, und trotzdem müssen wir sie als Mitmachende akzeptieren.«[200] Auf diese Weise wird das Theaterpublikum rezeptionsästhetisch in seinen gesellschaftlichen Wahrnehmungskonventionen irritiert und dazu herausgefordert, über soziale Ausgrenzungsmechanismen sowie über eigene Vorurteile nachzudenken.[201] Darüber hinaus entspricht das Potenzial des Unwägbaren, das den Auftritten der Laiendarsteller innewohnt, Schlingensiefs Programm eines auf Spontaneität und Improvisation angelegten Theaters: »Das Beeindruckende an der Zusammenarbeit zwischen Christoph und den Behinderten war, dass er sie nicht korrigierte, sondern die Fehler aufgriff.«[202] Unmittelbar in das fiktionale Spiel integriert, werden die vermeintlichen Fehler als Realitätspartikel produktiv gemacht.

In *Atta Atta* treten die ›Spezialisten‹ Michael Binder, Horst Gelonnek, Kerstin Grassmann, Achim von Paczensky und Helga Stöwhase auf. Texte, die sie vortragen, und Handlungsanweisungen, die sie ausführen, werden ihnen teilweise über Funkhörer souffliert. In anderen Szenen lässt Schlingensief sie improvisieren.

Besonders im Falle des psychisch kranken Gelonneks zeigt sich, dass Schlingensief den Laiendarsteller gleichsam als lebendes Readymade einsetzt. Zu vorgegebenen Stichworten improvisiert Gelonnek in *Atta Atta* kurze Agitationsreden, die durch einen schnellen, bisweilen unverständlichen Sprachfluss gekennzeichnet sind. Schlingensief weiß um die Eigendynamik, die Gelonneks Sprache entwickelt, und führt sie bewusst als Unterwanderung der repräsentationalen Funktion des verbalen Zeichensystems vor. Zugleich werden ihre Ereignishaftigkeit und Materialität ebenso wie ihre spezifisch poetische Qualität betont: Gelonneks Kurzmonologe werden als »Automatisierung der Sprache«[203], mithin als Sprachkunst ausgestellt.[204] Auf der Bühne stellt Gelonnek keine konstante Rollenidentität dar, sondern diverse Rollensegmente, die von dem ihm eigenen Auftreten und Sprechen überlagert werden – so monologisiert er in einer Szene als Künstler der ›Kurzfilmgruppe Oberhausen‹, in einer anderen hält er eine Ansprache als Osama bin Laden. In beiden Fällen wird

200 Hegemann, in: Groys/Hegemann 2004, S. 11.

201 Vgl. Koch 2014, S. 121.

202 Schlaich 2019, S. 47. Eindrücklich beschreibt auch Arno Waschk, wie die behinderten Darsteller mit ihrer Unberechenbarkeit das Bühnengeschehen aufmischten; vgl. Waschk 2019, S. 27f.

203 H.-T. Lehmann 2015, S. 266.

204 Dass Gelonnek in den Proben als »Peter Handke« angesprochen wird, ließe sich als Indiz dafür werten, dass er von Schlingensief in der Tat als poetischer Textproduzent wahrgenommen wird und in den Aufführungen dementsprechend zum Einsatz kommt; vgl. »Proben-Clips« 2003, Min. 24:00–24:17. Gleichzeitig ist mit der Benennung Gelonneks als Handke eine Referenz auf den in *Atta Atta* vielfach aufgerufenen Joseph Beuys hergestellt, über dessen Aktion *Titus/Iphigenie* Handke einst einen Text in der *Zeit* publizierte. Zu Beuys' *Titus/Iphigenie* (1969) siehe unten, S. 162f.

deutlich, dass Gelonnek weniger als Figur, denn als postdramatischer »Textträger«[205] fungiert. Als solcher ist er ein vornehmlich auf dem äußeren Kommunikationssystem wirkendes poetisches Zeichen, das »poetischen und nicht referentiellen Prinzipien gehorch[t] und statt ›Bedeutung‹ eher Rhythmus, Fremdheit oder Unbestimmtheitsstellen produzier[t]«[206].

Ebenfalls als Textträgerin tritt in *Atta Atta* die an Schizophrenie erkrankte Kerstin Grassmann auf, die Schlingensief in der 18. Szene mit der Rezitation einer Monologpartie betraut. Grassmann spricht den folgenden Text auswendig auf:

> Ich möchte überhaupt nichts erreichen, wenn ich beispielsweise einen Vorhang zwischen zwei Berge hänge. Ich will lediglich sehen, wie ein Vorhang zwischen zwei Bergen ausschaut. Ich habe die Vorstellung, dass es ein wunderbarer Anblick sein müsste. Aber ich würde es nicht wissen, wenn ich es nicht tun würde. Die Arbeit steht selbst, sie hat eine eigene Freiheit. Niemand kann sie besitzen, keiner kann Eintrittskarten dafür verkaufen oder das Projekt erwerben, um es für kommerzielle Zwecke zu nutzen. Niemand kann es behalten. Da komme ich auf die grundlegende Essenz meiner Projekte. Sie können nicht bleiben oder besessen werden, denn Besitz ist gleich Dauer und Dauer ist der Feind der Freiheit. Das ist ein ästhetischer Aspekt. Auch die Tatsache, dass ich selbst die Projekte finanziere, ist einer ästhetischen Überzeugung entsprungen. Ich will die absolute Freiheit über meine Ideen und deren Verwirklichung behalten.[207]

Grassmann deklamiert den Text eines Künstlersubjekts, das über die Freiheit seiner Kunst und über künstlerische Unabhängigkeit doziert. Hierbei handelt es sich um eine wörtlich zitierte Aussage des Künstlers Christo, der im Zuge seines imposanten Land-Art-Projekts *Valley Curtain* im Jahr 1972 einen 417 Meter breiten und bis zu 111 Meter hohen Vorhang durch ein Tal der Rocky Mountains spannen ließ.[208] Kerstin Grassmann trägt das Christo-Statement in einem für sie charakteristischen monotonen Sprachduktus vor, der eine Sprachfläche – mit Grassmann als Sprachmaschine – entstehen lässt, in der sich der Text und seine Bedeutung gleichsam auflösen. Das Verstehen des Textes wird so für das Publikum erschwert bzw. ganz unmöglich. Folglich entspricht Grassmanns Modus des Vortragens der Erklärung Christos, seine Kunst stehe in absoluter Freiheit für sich selbst.

Irm Hermann erinnert sich: »Es gab eine gewisse Kerstin, der Christoph sehr lange Texte zum Auswendiglernen gegeben hat. Man hat Kerstin zwar nicht verstanden, weil sie nicht formulieren konnte, aber sie hat diese Riesentexte ohne Scheu und Angst vorgetragen.«[209] Grassmanns Sprechtext dient nicht der Bühnenfiktion, sondern der Erzeugung von Anti-Prosodie, die Figuration und Narration unterläuft. Nicht nur dem devianten Körper, auch dem devianten Sprechen gilt die Aufmerk-

205 Diesen Terminus hat Gerda Poschmann eingeführt, um auf das Aufbrechen und Auflösen von Figuration im ›nicht mehr dramatischen Theater‹ zu reagieren; vgl. Poschmann 1997, S. 305–310.

206 Ebd., S. 307.

207 Regiebuch *Atta Atta*, S. 17f.

208 Vgl. Typoskript »Vorträge Kerstin (Christo)«; Volksbühne-Berlin 4650.

209 Hermann, in: Hegemann et al. 2011, S. 270.

samkeit des postdramatischen Theaters: Mit dem Zulassen und kalkulierten Einsetzen von unprofessionellen, vermeintlich unpassenden oder gestörten Sprechweisen werden »sprachliche[] Wahrnehmungs-Schocks« erzeugt, die – so Hans-Thies Lehmann – einer »Poetik der Störung« entsprechen.[210] Dass Grassmanns Auftritt auf eine Störung des konventionellen Rezeptionsprozesses ausgelegt ist, betont der gleichzeitig geschaltete Metakommentar der Bühnenfigur Christoph: »Man versteht ja nix!«, ruft er in den Monolog der Darstellerin hinein. »Ich verstehe nix, ich verstehe nix!«[211] Damit artikuliert Schlingensief, der sich in die Position des Publikums begibt, dessen Irritation und macht zugleich deutlich, dass der Fokus der Szene auf der äußeren Kommunikationsebene liegt. Im Modus postdramatischer Zuschauerverwirrung wird das Publikum in seinen Wahrnehmungs- und Verstehensprozessen verunsichert und dazu veranlasst, »sich selbst beim Beobachten zu beobachten«[212].

Kristin Westphal weist darauf hin, dass Kinder, ebenso wie Tiere, auf der Bühne des Kulturtheaters lange Zeit unerwünscht waren, »nehmen sie dem Spiel doch durch ihr ›bewusstloses Da-sein‹ – so die Annahme – den fiktiven Charakter«: Unschuld und Anmut, wie sie Kindern eigen sind, seien für professionelle Schauspieler unerreichbar.[213] Eine analoge Feststellung macht Schlingensief, wenn er über seine Arbeit mit den geistig behinderten Darstellern nachdenkt. Auch ihre Präsenz breche die Bühnenfiktion auf und stehe damit in Kontrast zu der immer nur fingierten Authentizität der Profi-Schauspieler:

> Wenn andere, »richtige« Schauspieler auf meine behinderten Freunde trafen, bekamen sie oft den Mund nicht mehr zu. Es gab sogar Schauspieler, die plötzlich auch so spielen wollten (vergeblich natürlich), weil sie merkten, dass mit den Behinderten eine Klarheit auf die Bühne kam, die sie bei ihrer eigenen Leidensschwitzerei vermissten. Hier meint es jemand so, wie er es sagt – das ist die Größe, die diese Menschen haben.[214]

Wie *Atta Atta* exemplarisch zeigt, setzt Schlingensief behinderte Akteure gezielt in seinen Inszenierungen ein, um die Repräsentationsfunktion des Theaters zu unterwandern. Für ihn stellen die ›Spezialisten‹ Authentizitätsmarker dar: ›Hier meint es jemand so, wie er es sagt‹. Damit bedient er ein stereotypes Vorstellungsbild, das die Behinderten auf der Bühne als Gewähr für unverstelltes, authentisches Sein begreift.[215] Zugunsten dieses Narrativs wird die Tatsache, dass sich die kognitiv beein-

---

210 H.-T. Lehmann 2015, S. 264.

211 Transkript *Atta Atta*. Eine weitere Lesart ergibt sich, bezieht man Schlingensiefs Ausspruch nicht auf den Modus der Grassmann'schen Rezitation, sondern auf den Inhalt ihres Monologs. Dann verweist das Nicht-Verstehen auf das dem Künstler und seinem Freiheitsdiskurs entgegengebrachte Unverständnis vonseiten des befremdeten Publikums.

212 Poschmann 1997, S. 260.

213 Westphal 2018, S. 53. Mit dem Begriff des Kulturtheaters bezeichnet Westphal ein Theater, das sich von populären theatralen Vorstellungen wie die des Zirkus unterscheidet.

214 Schlingensief 2012, S. 117.

215 »Too often, the theater employs people with disabilities as mere authenticators of reality.

trächtigten Akteure sehr wohl ihrer Bühnenpräsenz bewusst sind und vor Publikum performen – wie deutlich am Beispiel des Mundharmonika spielenden Gelonneks zu erkennen –, außer Acht gelassen.

Die Andersartigkeit der ›Spezialisten‹ wird von Schlingensief nicht als defizitär verstanden, sondern als eine Form von Autonomie, die seiner postdramatischen Ästhetik der Präsenz und Kontingenz entgegenkommt.[216] Insofern verfolgt Schlingensief das Ziel, »das, was die Betroffenen [die Menschen mit kognitiver Behinderung] in ihrer Mimik, Gestik, ihren Daseinsformen und Verhaltensweisen als Originalität oder Kreativität zum Ausdruck bringen und was sie dementsprechend gut können, aufzugreifen, herauszuheben und weiterzuentwickeln«.[217] Kritische Stimmen hingegen werfen dem Autor-Regisseur ein Ausnutzen seiner behinderten Laiendarsteller vor. Die Theaterschauspielerin Dorothee Hartinger etwa, die mit Schlingensief in *Bambiland* am Wiener Burgtheater zusammenarbeitete, gibt zu bedenken:

> Für mich war Schlingensiefs Arbeit mit den Behinderten keine Menschenfreundlichkeit, sondern ein Benutzen von Menschen, die aufgrund ihrer Krankheit nicht in der Lage waren, ein Bewusstsein dafür zu entwickeln, in welchem Zusammenhang sie standen. Ich verstehe meinen Beruf als Schauspielerin so: Ich weiß, was ich mache und habe ein Bewusstsein dafür, in welchem Zusammenhang ich stehe. Ich komme ins Zweifeln, ob man Menschen, die aufgrund ihrer Krankheit kein Bewusstsein über ihre Wirkung auf einer Bühne haben, in Zusammenhängen präsentieren darf, deren Tragweite sie nicht überschauen.[218]

Schlingensiefs Zusammenarbeit mit geistig Behinderten und psychisch Kranken ist grenzwertig. Da mit Hartinger in Zweifel zu ziehen ist, dass sie sich – unabhängig von ihrem Wissen, auf der Theaterbühne zu stehen – vollständig darüber im Klaren sind, dass und wie sie von Schlingensief strategisch eingesetzt werden, ist der ihm gemachte Vorwurf, er habe seine Darsteller missbräuchlich ausgenutzt und dem Publikum ausgeliefert, durchaus angebracht. Gleichwohl Schlingensief darum bemüht ist, die ›Spezialisten‹ der Öffentlichkeit als vollwertige Mitglieder der ›Theaterfamilie‹, zumal als seine persönlichen Freunde, vorzustellen, bleibt das Beziehungs- und Arbeitsverhältnis notwendig asymmetrisch und problematisch. Die Ambivalenz dieser Kooperation spiegelt sich nicht zuletzt in der Bezeichnung der Behinderten als

---

Normatively abled artists and spectators tend to see people with disabilities as guarantees of truth and reality because they are presumed to be unable or unwilling to act. The assumption of inferiority is often dressed up in positive idealization praising a presumed animal-like innocence and incapacity to lie«; Todorut 2022, S. 58.

216 »Ich arbeite wahnsinnig gerne mit meinen behinderten Freunden zusammen. Weil sie eine Autonomie auf die Bühne bringen, die ich nicht beeinflussen kann«; Schlingensief 2012, S. 115.

217 Theunissen 2004, S. 159.

218 Hartinger, in: Hartinger et al. 2011, S. 411. Auch Minou Arjomand übt Kritik an Schlingensiefs Projekten, die sie als »radically unequal« bezeichnet: »Schlingensief's actions only worked because of – and at the expense of – the people who did not understand their irony«; Arjomand 2016, S. 98.

›Spezialisten‹ – der Terminus mag einerseits auf ihre besonderen Fähigkeiten verweisen, andererseits haftet ihm ein sarkastischer Beigeschmack an, der Gefahr läuft, die Laiendarsteller ins Lächerliche zu ziehen.[219]

Im Kontext der Schlingensief'schen Theaterproduktionen sollen die ›Spezialisten‹ als Authentizitätsverstärker wirken. Während Schlingensief die professionellen Schauspieler seines Ensembles durch gezielte Störungen ihrer Routine aus der Reserve lockt und so zu improvisiertem Spiel anhält, entsprechen die Behinderten vermittels ihrer »spontane[n] Unberechenbarkeit«[220] *per se* Schlingensiefs produktionsästhetischer Poetik der Kontingenz. Auf rezeptionsästhetischer Seite generieren sie, in postdramatischer Manier, Irritationsmomente der Wahrnehmung und des Verstehens. In der Funktion von Textträgern rücken sie Sprechweisen und die Sprache selbst in den Vordergrund.

2.6 Der *Attaistische Film*

Vom Film kommend, integriert Schlingensief mit Vorliebe Film- und Videoprojektionen in seine Theaterproduktionen. Nach eigenen Angaben will er derjenige gewesen sein, der 1993 den Einsatz von »Film, Video und sogar Live-Übertragung« an der Berliner Volksbühne eingeführt hat.[221] Zehn Jahre später sind Videoeinspielungen im Theater längst keine Seltenheit mehr – im Gegenteil. In einer Probensequenz von *Atta Atta* erklärt Schlingensief als Bühnenfigur Christoph ironisch: »Video ist ja jetzt im Kommen. Video verändert die Räume. Man macht jetzt viel mit Video, das biete[t] viele neue Möglichkeiten.«[222] Mit dem von ihm gedrehten *Ersten Attaistischen Film*, der – vorwiegend ohne Ton – in *Atta Atta* gleichzeitig zum Bühnengeschehen auf Leinwände projiziert wird, geht eine Veränderung des Raumes einher, die sich in erster Linie als eine Expansion beschreiben lässt: Die konkrete Realität des Bühnenorts wird um das aufgezeichnete Anderswo erweitert. Dasselbe gilt für die Präsenz der Schauspieler. Neben die leibhaftig anwesenden Bühnenakteure tritt die mediale Anwesenheit der Filmdarsteller.[223] Zugleich treibt Schlingensief ein Spiel mit der Zeit. Durch die Simultaneität von Live-Präsenz und aufgezeichnetem Filmbild verschaltet er »heteronome Zeiträume«[224] und spielt mit der zuschauerseitigen Ungewissheit, »ob ein Bild, ein Klang, ein Video aktuell erzeugt, direkt übertragen oder zeitverschoben wiedergegeben ist«[225].

219 Wenn ich in dieser Arbeit also den Begriff der ›Spezialisten‹ aufgreife, geschieht dies mit der Absicht, ebendiese Ambivalenz und Problematik im Bewusstsein zu halten.

220 Waschk 2019, S. 28.

221 Vgl. *Schlingenblog* 2009/10: Blogeintrag vom 22. Dezember 2009.

222 »Ablauf – Beginn des Stücks«, Stand: 16. Januar 2003; Volksbühne-Berlin 4650.

223 Entsprechend listet der Programmzettel von *Atta Atta* sowohl die Namen der Bühnendarsteller als auch die der am *Attaistischen Film* beteiligten Schauspieler auf; vgl. Programmzettel *Atta Atta*; Volksbühne-Berlin 216.

224 H.-T. Lehmann 2015, S. 343.

225 Ebd., S. 344.

Der 52-minütige *Attaistische Film*, der eine Gruppe Schauspieler auf einer nächtlichen Tour durch das winterlich kalte Berlin vom Brandenburger Tor bis in das Foyer der Volksbühne begleitet, soll – laut Konzept – »nicht aufwendig produziert sein, sondern aktionistisch, reportagemäßig«[226]. Dezidiert ist der mit zwei Handkameras gefilmte Schwarz-Weiß-Film auf die Täuschung des (Premieren-)Publikums angelegt. Schlingensief möchte die Zuschauer glauben lassen, dass die Aufnahme live in den Theatersaal übertragen werde. »Ich will den Film erst wenige Tage vor der Premiere drehen, damit der Wetteranschluß zum Premierenwetter möglichst stimmt. Es soll sich ja um eine simulierte Liveübertragung handeln. Wenn man also die Chance hat, das Wetter anzunähern, so will ich das nutzen«, notiert er.[227] Dahinter steckt die Idee, den ›Ausbruch der Kunst‹ als einen Einbruch in den Theaterraum zu inszenieren und die Zuschauer dieserart einer ›Terrorerfahrung‹ auszusetzen. In einem Typoskript vom 17. November 2002 findet sich diese Idee in Stichworten umrissen: »(Vor-)Film gelangt in persona auf die Bühne, ›das Äußere trifft das Innere‹ […] Schlusseinstellung: Maskeaufsetzen im Film → Trommelgeräusch aus Sternfoyer, Maskierter springt auf Bühne«.[228] ›Das Äußere‹ sind die Filmdarsteller, die ›das Innere‹, nämlich das Theater, als maskierte Angreifer erstürmen.

Wie Schlingensief darum bemüht ist, prominente Beiträger für den *Attaistischen Kongress* zu finden, ist ihm ebenso daran gelegen, das Cast seines Films mit namhaften Schauspielern zu besetzen. Es gehört zu Schlingensiefs Praxis, »möglichst viele prominente Persönlichkeiten in seine Arbeiten einzubinden«[229]. Auf diese Weise vermag er deren Bekanntheit und Renommee für seine Projekte – und für sein persönliches Image – öffentlichkeitswirksam nutzbar zu machen. Über Schlingensiefs Dreharbeiten wird denn auch in Zeitungen berichtet, wovon der Autor-Regisseur und sein Theaterstück *Atta Atta* aufmerksamkeitsökonomisch profitieren.[230]

226 Typoskript vom 17. November 2002, S. 2; Volksbühne-Berlin 4646.

227 Typoskript vom 31. Oktober 2002, S. 1; ebd.

228 Ebd., S. 3.

229 Kuhlbrodt, in: Dietrich Kuhlbrodt/Kepplinger/Kovacs 2011, S. 254. Der zu Schlingensiefs ›Theaterfamilie‹ gehörende Dietrich Kuhlbrodt bietet hierfür eine psychologische Erklärung: »[B]is zu seinem Tod versuchte Schlingensief seine Eltern zu überzeugen, dass er etwas in der Öffentlichkeit Geschätztes machte. Vergeblich. Der Vater warf ihm ständig vor, dass er nicht ›was Ordentliches‹ mache – zum Beispiel Apotheker werden. Wie er selbst. Schlingensief begann, mit Prominenten aufzuwarten, beginnend mit dem Klassenlehrer aus seinem Kinderfilm *Mensch, Mami, wir dreh'n 'nen Film*, dann mit den Berühmtheiten aus Film und Fernsehen (Harald Schmidt) und schließlich mit noch lebenden Künstlern der Avantgarde«; Dietrich Kuhlbrodt 2019, S. 17. Dieses Moment reflektiert Schlingensief in einem Eltern-Sohn-Dialog zu Beginn von *Atta Atta*, in dem Christoph die gerade einsetzende Projektion des *Attaistischen Films* folgendermaßen kommentiert, vor Mama und Papa angebend: »Die kommen übrigens heute alle noch hier hin. Den Film habe ich gemacht. Mit den ganzen Prominenten, die spielen in meinem Film mit. Und heute kommen die noch hier hin.« Darauf die Mutter: »Ist das Otto Sander? Der ist aber alt geworden.« Dieser Kurzdialog findet sich in einer auf den 16. Januar 2003 datierten Spielfassung des Stückanfangs, nicht jedoch im finalen Regiebuch von *Atta Atta*; siehe »Ablauf – Beginn des Stücks«; Volksbühne-Berlin 4650.

230 Vgl. »Theaterprovokateur auf einem Marsch durch sechs Lokale« 2003. Aufmerksamkeitser-

Am *Attaistischen Film* wirken Margit Carstensen, Hannelore Elsner, Hannelore Hoger, Peter Fitz und Otto Sander mit – »die bedeutendsten Schauspieler, die es so in Berlin gibt«[231]. Für die Außenmoderation will Schlingensief die aus dem Fernsehen bekannte Maybrit Illner oder Anne Will gewinnen.[232] Schließlich übernimmt Oskar Roehler, ein mit Schlingensief befreundeter Drehbuchautor und Filmregisseur, die Rolle des Moderators, der ›live auf Sendung‹ die am Brandenburger Tor nacheinander eintreffenden Schauspieler empfängt. Herbert Fritsch, der die Prozession anführt, fungiert als Bindeglied zwischen Film und Theater: Er ist der Einzige, der auch an den *Atta Atta*-Abenden auftritt, indem er zum Ende des *Attaistischen Films* auf die Bühne stürmt. Ergänzt wird die durch Berlin ziehende Gruppe um den mit Sombrero, falschem Schnurrbart, Poncho und Gitarre ausgestatteten Carl Hegemann, der von einem ebenfalls als Mexikaner verkleideten Jungen mit Trommel begleitet wird. Die beiden untermalen den Zug musikalisch – sie sind das Überbleibsel des von Schlingensief zunächst vorgesehenen uniformierten Trommlerkorps, das im Film hätte auftreten sollen.[233]

Die Dreharbeiten finden am Abend des 12. Januar 2003 statt. »Wettervorhersage: Heiter bis wolkig / Temperaturen von -5 bis +1° / Windstärke: 19 kmH / Windrichtung: WSW / Niederschlagswahrscheinlichkeit: 23 %«.[234] Die für die Prozession geplante Route führt, an historischen Stätten und touristischen Attraktionen vorbei, in Cafés und Restaurants.[235] Als Vorbild fungiert *Der diskrete Charme der Bourgeoisie* (1972) des spanisch-mexikanischen Filmemachers Luis Buñuel.[236] Ähnlich wie in Buñuels Film das gemeinsame Essen der Protagonisten ein ums andere Mal verhindert wird, sollen Schlingensiefs Akteure zwar in Edelrestaurants und Szenebars einkehren, von dort jedoch – ohne getrunken oder gegessen zu haben – wieder aufbrechen: »[A]lle sitzen nur da und rauchen, wenn der Kellner kommt, wird nichts bestellt, sie ignorieren ihn«.[237] Buñuels *Das goldene Zeitalter* (1930) zieht Schlingensief

---

zeugend wirkt ferner Schlingensiefs Ankündigung, nackte Platzanweiser für *Atta Atta* engagieren zu wollen – als eine Anspielung auf Marina Abramovićs und Ulays Performance *Imponderabilia* (1977). Auch hiervon berichten die Zeitungen: »Nach Christoph Schlingensiefs Plänen sollen auch drei nackte Menschen mitspielen, die an jedem Tag des Theaterstücks den Besuchern ›beim Betreten des Zuschauerraums behilflich sein wollen‹«; ebd. Letztlich findet dieser Plan keine Umsetzung. Gleichwohl konnte Schlingensief so mit seiner Pre-Performance erfolgreich mediale Aufmerksamkeit für *Atta Atta* generieren.

231 Hegemann 2010, Min. 10:14–10:17 (Transkription der Verfasserin). Hannelore Hoger wird im Film von ihrem damaligen Lebensgefährten Siegfried Gerlich begleitet.

232 Vgl. Typoskript vom 17. November 2002, S. 2; Volksbühne-Berlin 4646.

233 Vgl. ebd.

234 Disposition »Szene: ›Prozession‹«; Volksbühne-Berlin 4648.

235 Vgl. Typoskript vom 31. Oktober 2002, S. 1; Volksbühne-Berlin 4646. Als geschichtsträchtige Orte und Touristenattraktionen Berlins sind notiert: »Gendarmenmarkt, Café Borchert, Lustgarten, Berliner Dom, Fernsehturm, Alexanderplatz«.

236 Buñuel gilt als Schlingensiefs bevorzugter Filmemacher. Auf die Frage, welche drei Filme seine Lieblingsfilme seien, antwortet er: »›Der diskrete Charme der Bourgeoisie‹, ›Belle du Jour‹, ›Der andalusische Hund‹«; Schlingensief im Fragebogen von Moritz Rinke (*Tagesspiegel*-Beilage »Spielzeit« Nr. 3, 2002), zit. nach Schlingensief 2020, S. 159–162, hier S. 161.

237 »Ablaufskizze«, S. 1; Volksbühne-Berlin 4649. Besucht werden das Restaurant des Hotels

als weitere Referenz heran: Den liebestollen Mann aus dem Buñuel-Film ahmt Herbert Fritsch in seinem exaltierten Auftreten nach. Im Laufe der Prozession verhält sich Fritsch, »hocherregt«, immer enigmatischer.[238] Als die Gruppe den Gendarmenmarkt erreicht und die Treppe des Konzerthauses erklommen hat, stürzt der Schauspieler, wie ohnmächtig, in der vollen Eingangshalle zu Boden. Als er nach draußen geführt wird, lässt er sich die Treppenstufen hinunterfallen. Das Sicherheitspersonal zeigt sich irritiert: »Was ist denn mit dem? Kann mir eener sagen, was mit dem ist?« – »Der hat zu viel gekifft oder so.«[239] Die traumartige Atmosphäre des *Attaistischen Films* ist, mitsamt Fritschs merkwürdigem, irrationalem Gebaren, der surrealistischen Filmästhetik Buñuels nachempfunden.

Die Dreharbeiten haben, nicht zuletzt für die am *Attaistischen Film* mitwirkende Schauspielprominenz, den Charakter eines ethnomethodologischen Krisenexperiments. Anders als Fritsch, der in das Filmkonzept eingeweiht ist, wissen Carstensen, Elsner, Hoger, Fitz und Sander nicht, worauf sie sich einlassen.[240] »Wenn es nicht geprobt ist, wenn man nicht weiß, was passiert, dann erst kommt das Theater überhaupt erst zu sich selbst«,[241] sagt Hegemann, der mit Schlingensief ein »aktionistische[s] Theater der Verhaltensexperimente«[242] erprobt.

Für Hegemanns Theatertheorie sind die Ansätze der Ethnomethodologie prägend.[243] Die von dem US-amerikanischen Soziologen Harold Garfinkel begründete

---

Adlon, das Café Einstein, das Westin Gran Hotel, das Restaurant Borchardt, das Four Season Hotel und die damals noch bestehende Szenebar Schwarzenraben; vgl. Disposition »Szene: ›Prozession‹«; Volksbühne-Berlin 4648.

238 Für die von Fritsch verkörperte Rolle sieht Schlingensief zunächst den Schauspieler Edgar Selge vor. In der Ablaufskizze ist vermerkt: »Edgar Selge (wie beim ›Goldenen Zeitalter‹ von Buñuel) schaut hocherregt aus dem Fenster und sieht dann beim Herausschauen ›Geschichte‹ (Einspielungen vom Reichstagsbrand, Mauerfall, Flutkatastrophe, ICE-Crash etc.)«; »Ablaufskizze«, S. 1; Volksbühne-Berlin 4649. Die Montage historischen Filmmaterials entfällt in Schlingensiefs Film fast vollständig. Zwar schaut Fritsch in den Restaurants aus dem Fenster – eingespielt wird daraufhin die Aufnahme eines in Richtung Brandenburger Tor fahrenden Autobusses, der Werbung für das Scheuermittel *Ata* macht. Der Filmclip, eine Archivaufnahme, dürfte aus den 1930er-Jahren stammen.

239 *Erster Attaistischer Film* 2003, Min. 38:07–38:11 (Transkription der Verfasserin).

240 Hegemann berichtet über die Dreharbeiten des *Ersten Attaistischen Films*: »Die Darsteller wussten selber nicht genau, ich auch nicht, was da überhaupt geplant war. Die wurden ja auch immer nervöser irgendwie. Das war in der Tradition dieser Krisenexperimente, die wir immer gemacht haben, von Buñuel – dem *Diskreten Charme der Bourgeoisie* – ursprünglich abgelauscht, dann aber dahingehend verschärft, dass die Menschen, die da mitspielen, sich selbst etwas antun, bei dem sie nicht ganz wissen, wie man damit umgehen kann«; Hegemann 2010, Min. 1:31–2:03 (Transkription der Verfasserin).

241 Vgl. ebd., Min. 8:26–8:32.

242 Albers 2022, S. 219, Anm. 24. Irene Albers erklärt Schlingensiefs Theaterarbeiten zu soziologischen Versuchsanordnungen in der Tradition der Krisenexperimente; vor diesem Hintergrund beleuchtet sie vornehmlich Schlingensiefs *Chance 2000*-Projekt; siehe Albers 1999 und, ungekürzt, Albers 2022.

243 Carl Hegemann im Gespräch mit der Verfasserin, 22. Januar 2021: »Was mich theatertheoretisch neben dem Goffman-Buch *Rahmen-Analyse* am meisten geprägt hat, ist das Buch

Ethnomethodologie erforscht die Konstitution sozialer Alltagsrealität, wofür sie Inkongruitätsverfahren oder *breaching procedures* – im Deutschen zumeist als »Krisenexperimente« übersetzt – heranzieht: Um für selbstverständlich gehaltene Normen und Konventionen sozialer Interaktion aufzudecken, werden alltägliche Situationen systematisch gestört.[244] »Meine bevorzugte Vorgehensweise besteht darin, mit vertrauten Szenen zu beginnen und zu fragen, was getan werden kann, um Ärger zu verursachen«, schreibt Garfinkel in seinen 1967 erschienenen *Studies in Ethnomethodology*:

> Die Verfahren, die man einsetzen müsste, um die sinnlosen Eigenschaften der wahrgenommenen Umgebungen zu vervielfachen, um Verblüffung, Bestürzung und Verwirrung zu erzeugen und aufrechtzuerhalten, um die sozial strukturierten Affekte von Angst, Scham, Schuld und Entrüstung hervorzubringen und eine desorganisierte Interaktion zu bewirken, sollten uns etwas darüber sagen, wie die Strukturen von Alltagstätigkeiten gewöhnlich und gewohnheitsmäßig erzeugt und beibehalten werden.[245]

In der durch *breaching procedures* verfremdeten Alltagswelt erleben die Probanden, die ihre Realitätserwartungen zunächst noch aufrechtzuerhalten suchen, den Zusammenbruch interaktiver Ordnung und werden sich der Fragilität von Wirklichkeit bewusst.

De facto erinnert die von Buñuel inspirierte Gastronomietour im *Attaistischen Film* an eine Garfinkel'sche Versuchsanordnung. Statt dem konventionalisierten Skript eines Restaurantbesuchs zu folgen, wird dieses durchkreuzt: Von Schlingensief erhalten die Schauspieler die Anweisung, die herbeieilenden Kellner zu ignorieren

---

von Mehan und Wood: *The Reality of Ethnomethodology*. Und auf Deutsch ein kleiner Sammelband: *Ethnomethodologie. Beiträge zu einer Soziologie des Alltagshandelns*.« Vgl. Goffman 1980 sowie Mehan/Wood 1975 und Weingarten/Sack/Schenkein 1979.

244 Weiterführend zu Garfinkels *breaching procedures* siehe Ayass 2021.

245 Garfinkel 2020, S. 80. Viele Inkongruitätsverfahren, die Garfinkel im zweiten Kapitel seiner *Studien zur Ethnomethodologie* bespricht, hatte er seinen Studenten aufgetragen. Als Versuchspersonen dienten oftmals die eigenen ahnungslosen Familienangehörigen, Freunde und Bekannte. Anschließend wurde der Verlauf des Versuchs von den Experimentatoren protokolliert. Ein Beispiel: »Studierende [wurden] aufgefordert, sich zu Hause mindestens fünfzehn Minuten und höchstens eine Stunde lang vorzustellen, sie seien dort Gäste und sich entsprechend zu verhalten. Sie wurden angewiesen, umsichtig und höflich zu sein. Sie sollten distanziert bleiben, förmliche Anreden verwenden und nur dann reden, wenn sie angesprochen wurden. In neun von neunundvierzig Fällen weigerten sich Studierende, diese Aufgabe auszuführen (fünf Fälle) oder blieben beim Versuch, sie zu erledigen, ›erfolglos‹ (vier Fälle). […] In den verbleibenden vier Fünfteln der Fälle waren die Familienangehörigen wie vor den Kopf geschlagen. Sie versuchten mit aller Macht, sich einen Reim auf das sonderbare Benehmen zu machen und die Situation wieder zu normalisieren. In den Berichten war immer wieder von Erstaunen, Fassungslosigkeit, Schock, Angst, Verwirrung und Ärger die Rede, wie auch von Vorwürfen seitens verschiedener Familienmitglieder, der oder die Studierende sei niederträchtig, rücksichtslos, selbstsüchtig, widerwärtig oder unhöflich«; ebd., S. 91f.

und keine Bestellung aufzugeben.[246] Interessanter noch als die Irritation und Verunsicherung der Empfangsdamen und Kellner ist jedoch das zunehmend größer werdende Unbehagen der Schauspieler. Nicht nur sind sie dazu angehalten, die immer neue Peinlichkeit der verhinderten Restaurantbesuche auszuhalten,[247] auch sind sie – als angesehene Schauspielgrößen – mit der Tatsache konfrontiert, das Spielen dem damals noch wenig bekannten Fritsch zu überlassen. »Das bringt diese Schauspieler in Verlegenheit. Es ist eine unverschämte Situation, aber sie kommen nicht raus«.[248] Mithin fängt Schlingensief, so Hegemann, »hochprivate Reaktionen«[249], das ungespielte Konsterniert- und Enerviertsein der Darsteller ein.

Der Marsch, und mit ihm das Krisenexperiment, endet in der Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz. Im Foyer liegen Ku-Klux-Klan-Roben bereit, die sich die Akteure überziehen. Fritsch, der unmaskiert bleibt, fungiert abermals als Anführer: Auf sein Zeichen stürmen die Vermummten los – und damit endet der *Attaistische Film*.

In der Aufführungssituation von *Atta Atta* tritt die Filmvorführung in Konkurrenz zum Live-Spiel der Bühnenakteure. Dabei dürfte das Bühnengeschehen, aufgrund seiner Unmittelbarkeit, die Aufmerksamkeit der Theaterzuschauer eher auf sich gezogen haben als der Schwarz-Weiß-Film. Die simultane Verschaltung trägt wesentlich zu der von Schlingensief intendierten Publikumsüberforderung und -verunsicherung bei: Mit einer Vielzahl an Eindrücken konfrontiert, sind die Zuschauer dazu genötigt, ihre Aufmerksamkeit zwischen Film- und Bühnenmedium selektiv zu organisieren – mit dem sie begleitenden Gefühl, ihnen entgehe etwas. Nur wenige

246 Freilich dürfte sich die dadurch ausgelöste Erschütterung der Weltwahrnehmung aufseiten der Kellner in Grenzen gehalten haben: Schließlich signalisierte ihnen die Präsenz des Filmteams, dass das nonkonforme Verhalten der Gäste offensichtlich den Gesetzmäßigkeiten einer ›anderen‹, fiktiven Wirklichkeit folgte, nämlich jener des in Realisation befindlichen Films.

247 In Verlegenheit kam ebenso der Mitakteur Hegemann. Nach einer Vorführung des *Attaistischen Films* im Jahr 2010 erklärt er: »Das war nichts anderes als eine Versuchsanordnung, und zwar eine, die man sich gar nicht hart genug vorstellen kann. Ich habe hier eben gesessen und es war mir jetzt noch peinlich, dieses Gefühl, wie man da in diese Edelrestaurants kommt, und dann kommt so ein Kellner an oder die Empfangsdame und sagt: ›Nein, die nicht!‹ Dann wurde Herbert ganz sauer und sagte: ›Die unbedingt!‹ Die wollten uns beide kleine Zigeuner wirklich nicht reinlassen. Und die anderen durften alle rein, obwohl sie sie auch erst nicht reinlassen wollten, aber dann sahen, wer das war. Es entstand eine unglaublich zwielichtige Pattsituation, aus der praktisch niemand unbeschädigt rausgekommen ist. Und das ist wohl der Sinn der Kunst«; Hegemann 2010, Min. 9:13–9:53 (Transkription der Verfasserin). Hier lässt sich der Bogen zu Garfinkel schlagen, der – als Jude – im amerikanischen Süden der 1930er- und 40er-Jahre aufgrund der damals herrschenden Rassentrennung diskriminiert wurde: Man hatte ihm den Zutritt zu Hotels und Restaurants, die nur ›Weißen‹ offenstanden, verweigert. Garfinkels Erfahrungen sollten prägend sein für seine zukünftige Arbeit; vgl. Warfield Rawls 2020, S. 7.

248 Hegemann 2010, Min. 10:29–10:37 (Transkription der Verfasserin).

249 Ebd., Min. 10:09f.

Male rückt Schlingensief den *Attaistischen Film*, eine Hommage auf Buñuel und den Surrealismus, dezidiert in das Zentrum der Aufführung: Der Anfang des Films und der Sturz Herbert Fritschs von der Außentreppe des Berliner Konzerthauses werden mit Tonspur abgespielt und für das Publikum dadurch aufmerksamkeitsökonomisch akzentuiert. Innerhalb der Aufführung bleibt die Einspielung weitgehend ein Fremdkörper. Erst zu ihrem Ende, wenn Fritsch ›aus dem Film‹ in den Theatersaal tritt, werden Filmmedium und Bühnengeschehen zusammengeführt.

Exemplarisch verdeutlicht der *Attaistische Film* ein Grundprinzip des Schlingensief'schen Arbeitens. Auf der Produktionsebene setzt der Autor-Regisseur, wie dargelegt, Irritationstechniken ein, die mit dem ethnomethodologischen Konzept der Krisenexperimente verwandt sind: Schlingensief legt es darauf an, die Filmschauspieler in Situationen zu bringen, in denen ihre Routine versagt. Hegemann, der an den Dreharbeiten als Mitakteur beteiligt war, spricht gar von »psychischer Gewalt«[250] – nimmt man ihn beim Wort, hat Schlingensief die Schauspieler gezielt psychologischem Terror ausgesetzt. Aufseiten der Rezeption wird das Thema ›Terror und Gewalt‹ weiter durchexerziert: Mit der fingierten Liveübertragung, die in den – nur angedeuteten – Sturm auf das Theater kulminiert, soll das Publikum seinerseits in Alarmbereitschaft versetzt werden.

2.7 Atta-Kunst

Im Rahmen des *Atta Atta*-Projekts beginnt Christoph Schlingensief sich als Action-Painter auszuprobieren. Während der Bühnenproben realisiert er erste Arbeiten – in der Mehrzahl handelt es sich um mit Acrylfarbe und diversen Gegenständen traktierte Leinwände und Kunststoffplatten. Auf der *Attaistischen Ausstellung*, die anlässlich der Premiere von *Atta Atta* im Foyer der Volksbühne eröffnet, werden Schlingensiefs Bilder und Objekte präsentiert. Als Kuratorin firmiert Carmen Brucic, Mitarbeiterin und damalige Lebensgefährtin des Autor-Regisseurs.[251] Schlingensief legt es darauf an, mit seinen auch auf der für das Theaterprojekt angelegten Internetpräsenz *www.atta-atta.org* zur Schau gestellten Arbeiten die Grenzen des Theaters zu transzendieren: »Wollen Sie die Ausstellung einladen oder sind Sie an Exponaten interessiert, dann melden Sie sich bitte bei der Kuratorin«, wird dem Besucher der Website unter dem Menüpunkt »Galerie« ans Herz gelegt.[252] Darüber hinaus spielen

250 Ebd., Min. 10:38–10:45.

251 Vgl. Typoskript vom 17. November 2002, S. 3: »Galerie/Ausstellung (›Attalook‹) im Foyer von Carmen Brucic«; Volksbühne-Berlin 4646.

252 Siehe *www.atta-atta.org*. Die nicht mehr existierende Website lässt sich in Teilen über das Internet Archive einsehen: https://web.archive.org/web/20030211013627/http://www.atta-atta.org/ (Zugriff: 1.8.2023). Eine Auswahl der damals zum Verkauf stehenden Objekte ist dort noch eingestellt, einige davon sind markiert als »reserviert« oder »in Sammlerbesitz«. Ob es sich dabei um Fiktion handelt, die das Galeriewesen persiflierend nachahmt, bleibt offen.

Schlingensief und sein Team mit dem Gedanken, eine *Attanale* auszurichten und ein *Attaisten Museum* zu gründen.[253] Was sich zunächst als eine Persiflage auf die Institutionalisierungsmechanismen des Kunstsystems interpretieren lässt, erweist sich bald als mit dem Kunstbetrieb kompatibel.

Die an den *Atta Atta*-Abenden von Schlingensief – jedes Mal aufs Neue – produzierten Malereien werden als Aktionsrelikte konserviert und stehen zum Verkauf. Sie sind, so Anna-Catharina Gebbers in ihrem Text *Attaistische Kunst. Objekte von Christoph Schlingensief*, Produkte eines chaotischen »Bühnen-Metabolismus«.[254] Die damalige Direktorin der Produzentengalerie Hamburg zeigt sich von Schlingensiefs Verausgabung auf der Bühne beeindruckt: »Einer Performance beizuwohnen, kann so sein, als ob man Zeuge von jemand anderes Therapiesitzung wäre. Schlingensiefs Inszenierungen realisieren diese eindringliche Darstellung und Offenbarung, in der sich der Künstler in höchstem Maße verwundbar zeigt.«[255] Mithin deklariert die Ausstellungsmacherin und Kunstjournalistin Schlingensiefs Aktionsrelikte als künstlerbiografisch auratisiert. Dass seine Arbeiten durch Gebbers als einer im Kunstbetrieb anerkannten Akteurin validiert werden, stattet Schlingensief mit symbolischem Kapital aus.

Sarah Ralfs, die in den während der Aufführungen von *Atta Atta* geschaffenen Objekten »keine ›Originale‹«, sondern »wertfreie Requisiten« und »Trash« erkennen möchte,[256] ist daher zu widersprechen. Indem Schlingensief seine Arbeiten in das Betriebssystem Kunst einspeist, verlassen sie den theatralen Bezugsrahmen: Sie werden zu Malerei und Skulptur. Hat der *Attaistische Kongress* zum Ziel, Schlingensiefs Theaterprojekt an das wissenschaftliche Feld anzubinden, bedeutet die *Attaistische Ausstellung* dessen Öffnung hin zum Feld der bildenden Kunst. Schlingensiefs Intention geht auf: Die renommierte Zürcher Galerie Hauser & Wirth wird auf ihn aufmerksam und nimmt ihn unter Vertrag. Damit verbunden ist Schlingensiefs endgültige Nobilitierung zum bildenden Künstler – er findet sich in prominenter Gesellschaft wieder: Hauser & Wirth, eine der international agierenden Galerien für zeitgenössische Kunst, vertritt namhafte Künstler wie Jenny Holzer, Paul McCarthy und Cindy Sherman; just McCarthy dient Schlingensief als wichtiges Vorbild für seine Malaktionen.[257]

Noch 2003, im Jahr der Uraufführung von *Atta Atta*, wird Schlingensief mit seinem neuen Projekt *Church of Fear*, das von Hauser & Wirth unterstützt wird, zur 50. Biennale di Venezia eingeladen. *Church of Fear*, ein von Schlingensief gegründeter

---

253 Vgl. handschriftliche Notiz auf Mappe; Volksbühne-Berlin 4645.

254 Vgl. Gebbers o. J.

255 Ebd. Der Text Gebbers' ist – unter dem Stichwort »Atta-Kunst« (unter dem Menüpunkt »Arbeiten«) auf *www.schlingensief.com* publiziert; es dürfte sich um den einzigen kunstjournalistischen Text handeln, der zur Schlingensief'schen Atta-Kunst entstanden ist.

256 Ralfs 2019, S. 52.

257 Zu den in *Atta Atta* eingelassenen Referenzen auf Paul McCarthy siehe weiterführend unten, S. 130–132 u. 134.

»Zusammenschluss aller sich ängstigenden Menschen«[258], hat seine Wurzeln in der *Atta Atta*-Stückentwicklung. In der Probe vom 18. Dezember 2002 überlegt Schlingensief, eine Religionsgemeinschaft zu inszenieren: »[E]in kleines Kapellchen mit gotischen Fenstern« soll auf der Bühne errichtet und daran der Schriftzug »›Church of fear‹ od[er] ›Kirche der Angst‹« angebracht werden.[259] Während diese Idee in *Atta Atta* keine Umsetzung findet, realisiert Schlingensief sie auf der Biennale in Venedig: Im Garten des Arsenale lässt er eine Holzkapelle aufbauen, die den Besuchern für »Angstbeichten« offensteht.[260]

Wie skizziert, nimmt Schlingensiefs Karriere als bildender Künstler ihren Ausgang von *Atta Atta – Die Kunst ist ausgebrochen*. In der Folgezeit vermag Schlingensief, von bedeutenden Akteuren des Kunstsystems anerkannt und gefördert, seine bildkünstlerische Arbeit weiter zu etablieren. Auf Aktionsmalerei und performative Projekte wie *Church of Fear* lässt er installative Arbeiten folgen, die Sound und Video integrieren: Ab 2005 realisiert Schlingensief seine *Animatografen*, begehbare Drehbühnenkonstruktionen. Seine Arbeiten werden in Einzel- und Gruppenausstellungen gezeigt, unter anderem im Haus der Kunst in München (*18 Bilder pro Sekunde*, 2007) und dem Zürcher Migros Museum für Gegenwartskunst (*Querverstümmelung*, 2008).

Fiktion, so ließe sich resümieren, wird im und durch das Kunst- und Künstlerdrama *Atta Atta* Realität. Was auf der Theaterbühne noch als bloßes Requisit erscheint – Schlingensief spielt den Action-Painter und ist im Bühnenatelier zugange –, wird im Zuge der Post-Performance zum käuflichen Aktionsrelikt, das erst auf der eigenen Website und der *Attaistischen Ausstellung*, sodann von der angesehenen Galerie Hauser & Wirth als Kunstwerk vermarktet wird.

2.8 Zwischenresümee

Das Kunst- und Künstlerdrama *Atta Atta* steht im produktiven Spannungsfeld von singulärer und pluraler Autorschaft. Textproduktion und Stückentwicklung gestalten sich als Gemeinschaftsarbeit der ›Theaterfamilie‹, in der Schlingensief jedoch auf die exponierte Position des allein verantwortlichen Autor-Regisseurs und damit auf eine hierarchisch-autoritäre Struktur seines Kollektivs besteht.[261] »Grundsätzlich

258 Schlingensief, in: SCHLINGENSIEF/KOEGEL 2005, S. 25.

259 Probenprotokoll vom Mittwoch, den 18. Dezember 2002; Volksbühne-Berlin 4649.

260 Dass *Church of Fear* und *Atta Atta* miteinander in Verbindung stehen, macht auch eine Unterhaltung zwischen Schlingensief und Alexander Kluge deutlich; vgl. SCHLINGENSIEF/KLUGE 2003.

261 In diesem Punkt unterscheidet sich die Schlingensief'sche ›Theaterfamilie‹ von Theaterkollektiven wie *Gob Squad* und *She She Pop*, die autoritäre Strukturen ablehnen und das Konzept eines einzigen, individuell verantwortlichen Autors als Urheber von Text und Inszenierung auflösen; vgl. hierzu MATZKE 2005, S. 224–227. Annemarie Matzke, die Schlingensiefs Theaterarbeiten in die Rubrik »Dilettantische Kollektive« einordnet, erklärt sie deshalb zum

kann man die Zusammenarbeit als streng hierarchisch und zugleich als ›jeder macht, was er will‹ beschreiben«,[262] bringt der Dramaturg Carl Hegemann das Paradoxon dieser Teamarbeit auf den Punkt. Schlingensief stellt das traditionelle Konzept von Autorschaft infrage, ohne es zu suspendieren.

Seine Arbeitspraxis, bereits vorhandenes Material aus Hoch- und Populärkultur mit aktuellen Gegenwartspartikeln zu etwas Neuem zusammenzuführen, zeichnet Schlingensief als *unoriginal genius* und »soziokulturelle[n] Arrangeur«[263] aus, der sich kollektive Produktionsprozesse zunutze macht und multimedial arbeitet. Geschickt weiß der Autor-Regisseur seine Mit- und Zuarbeiter für sein Kunstprojekt einzusetzen. Während das gesamte Team bei der Materialrecherche behilflich ist, unterstützt ihn Hegemann mit intellektuell-theoretischer Expertise. Schlingensief stellt gar den »eigenen Think-tank«[264], den *Attaistischen Kongress*, in den Dienst seiner Stückentwicklung. Die auf dem Kongress gehaltenen Vorträge liefern Textmaterial, das in *Atta Atta* unmittelbar Aufnahme findet. Die von Bazon Brock, Boris Groys, Peter Sloterdijk und Peter Weibel vorgestellten Künstlerimagines – der nach Souveränität strebende Destruktionskünstler, der Kunsttäter, der Künstler als Märtyrer und Amokläufer – werden in *Atta Atta* aufgegriffen und mittels Komik und Pathos erzeugender Effekte konterkarierend entschärft.

Die ›Theoriearbeit‹ des *Attaistischen Kongresses* begleiten ›Aktionismus-Proben‹, in deren Zuge Schlingensiefs Ensemble Performances neoavantgardistischer Künstlervorbilder nachspielt. Dieses appropriierende Spiel prägt ebenso den Umgang mit Filmen, die Schlingensief während des Probenprozesses als Referenzmaterial heranzieht. Am Beispiel der Szene »Fett und Filz«, die keinen Eingang in das finale Regiebuch gefunden hat, konnte nachvollzogen werden, wie der Autor-Regisseur die Filmkomödie *Bullets over Broadway* von Woody Allen als szenische Spielvorlage heranzieht, mit eigenen Inhalten übermalt und mit intermedialen Anspielungen unter anderem auf Joseph Beuys und Otto Muehl anreichert.

Der *Attaistische Film*, der das Bühnengeschehen von *Atta Atta* in Simultanschaltung begleitet, entspricht dem produktions- und rezeptionsästhetisch grundlegenden Prinzip der Störung, das das Schlingensief'sche Schaffen bestimmt. Die Dreharbeiten zielen, als ethnomethodologisches Krisenexperiment angelegt, auf die Irritation der beteiligten Filmschauspieler. Indem Schlingensief ihre Spielroutine durchkreuzt, entlockt er den prominenten Darstellern ungewollt authentische Reaktionen. Auch auf der Rezeptionsebene arbeitet Schlingensief mit Irritationserzeugung, wenn er das Theaterpublikum glauben lässt, bei dem *Attaistischen Film* handle es sich um eine Liveübertragung, an deren Ende die vermummten Filmschauspieler den Theatersaal stürmen. Für Irritation sorgen ebenfalls die ›Spezialisten‹: geistig behinderte und

»Sonderfall«: Sie seien maßgeblich an die Person Schlingensiefs »als Regisseur und Darsteller« gebunden; ebd., S. 229. Dass Schlingensief selbstbewusst die Autorposition für sich reklamiert, reflektiert Matzke nicht.

262 Hegemann, in: Hegemann et al. 2011, S. 269.

263 Reckwitz 2014, S. 116.

264 Rakow 2003, S. 30.

psychisch kranke Laiendarsteller, die zum festen Ensemble des Autor-Regisseurs gehören. Als metatheatrale Kontingenz- und Authentizitätsverstärker unterwandern sie die Repräsentationsfunktion des Theaters. Am Beispiel der als Textträger und Sprachmaschinen auftretenden ›Spezialisten‹ Horst Gelonnek und Kerstin Grassmann wurde deutlich, dass in ihren Sprechweisen Sprache als prozessuales Klangmaterial Autopräsenz entwickelt. Hingegen stört Schlingensief das routinierte Auftreten seiner professionellen Schauspieler, indem er als Mitakteur Überraschungsmomente erzeugt, die improvisiertes Sprechen und Spielen forcieren.

Schlingensiefs Medientheater – allen voran das für ihn charakteristische Simultanschalten von Bühnengeschehen und Film- bzw. Videobild – verfährt entsprechend postdramatischer Mediennutzung. Schlingensief lässt ein durch Filmbilder erweitertes Kunst- und Künstlerdrama entstehen, das den Zuschauer nicht zuletzt dadurch affiziert, dass es ihn überfordert und verunsichert, um so zugleich eine Dekonstruktion und Potenzierung von Theatralität zu erreichen.[265] Dass die multimediale Anlage von *Atta Atta* von Entgrenzungsstrategien geprägt ist, ist auch für Schlingensiefs paratextuelle Praxis maßgebend. Der im Regiebuch schriftlich fixierte Spieltext existiert ausschließlich in seiner Beziehung zum Proben- und Aufführungsprozess. Erweitert wird er durch die Vorträge und Gesprächsrunden auf dem *Attaistischen Kongress*, die auf Video aufgezeichnet und in Textform veröffentlicht werden und den von Schlingensief ins Leben gerufenen Attaismus als »einen neuen ›Ismus‹«[266] wissenschaftsphilosophisch fundieren sollen. Der Status des Kongresses bleibt ambivalent: Das Projekt kann sowohl als seriöses kunstwissenschaftliches Unterfangen als auch als Persiflage auf den Wissenschaftsbetrieb interpretiert werden.

Die Grenze zwischen Haupt- und Paratext wird in *Atta Atta* durchlässig: Die Kongressbeiträge verlassen den auf das Theaterstück bezogenen peritextuellen Rahmen, wenn sie in Teilen Eingang in den theatralen Text finden. Umgekehrt verlassen die während der Proben und Aufführungen von *Atta Atta* entstandenen Malereien und Skulpturen die Theaterbühne, um in der Ausstellung im Volksbühnenfoyer sowie auf der Website *www.atta-atta.org* als Atta-Kunst präsentiert und verkauft zu werden.

Der *Attaistische Kongress* mit dazugehöriger Publikation ist, ebenso wie die Kunstausstellung, elementarer Bestandteil von Schlingensiefs postdramatischem Kunst- und Künstlerdrama. Der Autor-Regisseur geht den *Atta Atta* zugrunde liegenden Fragen rund um Kunst und Künstler auch außerhalb des *theatron* nach und erschließt so dem Künstlerdrama neue Räume. Dazu zählt der Rezeptionsraum des Internets: Die mittlerweile eingestellte Website versammelte zusätzliches Bild- und Videomaterial sowie Pressestimmen zur Theaterinszenierung. Mit der Ankündigung, weiterführende Informationen und neues Material stetig zu ergänzen, suggerierte sie ein Fortbestehen und Fortführen von *Atta Atta* auf der digitalen Bühne.

Der in *Atta Atta* verhandelte Diskurs kreist um Kunst, Terror und Gewalt. Seine Prämisse bildet die provokante Aussage Karlheinz Stockhausens, die Terroratta-

265 Vgl. H.-T. Lehmann 2015, S. 424.
266 Berka 2011, S. 93.

cken des 11. September 2001 seien ›das größte Kunstwerk aller Zeiten‹. Das durch Stockhausen ausgelöste Skandalon bereitet für Schlingensief das Feld: Der Autor-Regisseur knüpft an Stockhausens Diktum an, um den Zusammenhang von Kunst, Gewalt und Verbrechen mit künstlerischen Mitteln zu erforschen. In der folgenden Text- und Aufführungsanalyse werde ich die in *Atta Atta* verarbeiteten Künstlerbilder und -topoi, ebenso Schlingensiefs theatrales Künstlerselbstbildnis sowie seine intertextuellen und intermedialen Referenzen auf Kunst und Künstler der historischen Avantgarde und der Neoavantgarde der Nachkriegszeit ausführlich herausarbeiten.

3 Text- und Aufführungsanalyse

Für gewöhnlich weist der Inszenierungstext, der eine Textvorlage – den Dramen- bzw. Theatertext – auf die Bühne, d. h. in eine szenische Form bringt, eine hohe Konstanz und Struktur auf: »Der Inszenierungstext bezeichnet die an mehreren Abenden wiederholbare Partitur der Inszenierung.«[267] Deren konkrete, jeweilige Umsetzung beschreibt der Aufführungstext, der dem Einmaligkeitscharakter der Aufführung Rechnung trägt und sich durch Variabilität auszeichnet.

In den Theaterarbeiten Schlingensiefs hat der Inszenierungstext einen prekären Status inne: Auch der *Atta Atta*-Inszenierung ist – durch Schlingensiefs Nähe zum Improvisationstheater und zur Performancekunst – eine strukturell inhärente Veränderlichkeit eingeprägt, die das Verständnis des Inszenierungstextes als einer wiederholbaren Partitur problematisch macht. Aus diesem Grund ist eine Analyse von *Atta Atta* darauf angewiesen, sich nicht auf den Inszenierungstext, sondern sich auf den Text einer konkreten Aufführung zu stützen: Erst so können das spontane Spiel und improvisierte Sprechen der Bühnenakteure als grundlegende Elemente Schlingensief'schen Theaters in die Analyse miteinbezogen werden. »[M]ehr Präsenz als Repräsentation, mehr geteilte als mitgeteilte Erfahrung, mehr Prozeß als Resultat, mehr Manifestation als Signifikation, mehr Energetik als Information« – diese veränderte Qualität des Aufführungstextes ist, wie Lehmann darlegt, für das postdramatische Theater kennzeichnend.[268] Schlingensief selbst reflektiert die Ereignishaftigkeit, den prozessualen und kontingenten Charakter von *Atta Atta*, wenn er die Aufführungen der Inszenierung als »Aktionen« bezeichnet und nummeriert, beginnend mit der Premierenvorstellung als »erster Aktion«.[269] Schon 1998 erklärt Schlingensief: »Es soll Stücke und Inszenierungen geben, wo das funktioniert und sich alles exakt wiederholt, aber das ist im Theater nicht mein Weg. Ich habe es eher zum Prinzip erklärt, bei der Premiere kein fertiges Produkt abzugeben, sondern es jeden Abend

267 Nissen-Rizvani 2011, S. 46.

268 H.-T. Lehmann 2015, S. 146. Lehmann verwendet den Begriff des »Performance Text« synonym für »Aufführungstext«.

269 Hegemann 2003, S. 4. Zugleich stellt sich Schlingensief damit in die Traditionslinie der Aktionskunst der Neoavantgardisten, die er in seinem Kunst- und Künstlerdrama vielfach referenziert. Siehe unten, S. 148–197.

neu zu verändern.«[270] Dies bedeutet nicht, dass den Schlingensief'schen Inszenierungen kein vorgeschriebener szenischer Ablauf zugrunde liegt. Für seine Produktionen existiert durchaus ein »Fahrplan«[271] oder, mit Schlingensiefs Worten gesprochen, ein »Grundkonzept«[272], an dem sich die Spielleitung und Schauspieler allabendlich orientieren. Dennoch besteht Schlingensief auf die Unwiederholbarkeit seiner Theaterabende,[273] die er nicht zuletzt durch seine eigenen, die Aufführungsroutine unterbrechenden Interventionen garantiert.

Meine folgende Text- und Aufführungsanalyse von *Atta Atta*, die sich auf die 10. Aktion vom 23. März 2003 bezieht, legt den Fokus auf den von mir transkribierten, verbalen Aufführungstext, ohne die nonverbalen Zeichen der Aufführung (also Raum, Körperlichkeit, Kostüme, Bilder, Licht, Musik etc.) aus den Augen zu verlieren. Ermöglicht haben mir Transkription und Analyse die 2015 in der *edition schlingensief* veröffentlichte Videoaufzeichnung der Vorstellung.[274] Freilich gilt es zu bedenken, dass das Video der Aufführung deren Unmittelbarkeit, Flüchtigkeit und die leibliche Co-Präsenz von Schauspielern und Publikum nur mittelbar dokumentieren kann sowie durch Kameraführung und Schnitt eine beschränkte Wahrnehmungsperspektive vorgibt.

Ein Abgleich des Aufführungstextes mit dem auf den 23. Januar 2003 datierten Regiebuch der Premiere bestätigt, dass sich die *Atta Atta*-Theaterabende an einen ›Fahrplan‹ halten: Es zeichnet sich eine vorgegebene Chronologie der Bühnenvorgänge ab, der Aktion 1 sowie – drei Monate später – auch Aktion 10 folgen. Doch lassen sich gleichfalls Veränderungen ausmachen: Figurenrede erweist sich im Vergleich zur Premierenaufführung als gestrichen, gekürzt oder durch neuen Text angereichert; die Szene »Fabian und Christoph«[275] fehlt ganz. An dieser textuellen Transformation lässt sich die für die Postdramatik charakteristische »Dynamisierung und Erweiterung des Textbegriffs«[276] ablesen: Text ist keine feste Größe, kein fertiges Ganzes mehr, sondern erhält, im Zuge einer Enthierarchisierung, Materialstatus.[277] Der postdramatische Textbegriff lässt sich folglich als fluid bezeichnen: Text bleibt im

---

270 Schlingensief 1998, S. 37.

271 Waschk 2019, S. 27.

272 Vgl. Schlingensief, in: Schlingensief/Alexandra Kluge 2008, Min. 4:34f. (Transkription der Verfasserin). Carl Hegemann stellt fest: »Damit etwas in der Situation entstehen kann, muss auch eine Vorstrukturierung der Situation da sein. Natürlich passiert es bei ihm [Schlingensief] dann ganz oft, dass diese vorgegebenen Situationen gebrochen werden. Aber damit etwas zerbrochen werden kann, muss auch etwas da sein«; Hegemann/Hoffmann 2000, S. 292.

273 Vgl. Schlingensief 1998, S. 37.

274 »ATTA ATTA / Die Kunst ist ausgebrochen, Aktion 10 vom 23. März 2003 (Volksbühne Berlin, 117 min.)«, in: *Atta Atta – Die Kunst ist ausgebrochen* 2015, DVD 1. Bei dieser Aufzeichnung handelt es sich um ein von der Volksbühne zu Arbeitszwecken und zur Archivierung erstelltes ›Hausvideo‹, das sich mit filmischen Gestaltungsmitteln zurückhält.

275 Regiebuch *Atta Atta*, S. 23f.

276 H.-T. Lehmann 2004, S. 27.

277 Vgl. ebd., bes. S. 26f.

Fluss, bleibt offen und realisiert sich – in der je spezifischen Aufführungssituation – in der Performanz der Akteure.

Schlingensief hat, mit einer einzigen Ausnahme, davon abgesehen, seine Dramentexte zu veröffentlichen.[278] So liegt auch von *Atta Atta* allein ein für den internen Gebrauch bestimmtes Regiebuch vor. Als Lesedrama eignet sich dieses wenig: Als Ablaufprotokoll der einzelnen, aufsteigend nummerierten und betitelten szenischen Einheiten (»Rede Christoph«, »Eltern kommen«, »Elternhausszene«, »Campingleben« etc.) fungiert das Regiebuch als Gebrauchstext für die Spielleitung. Besonders der Nebentext, der vornehmlich aus knappen Spielanweisungen besteht, macht deutlich, dass das Regiebuch nach einem in die Produktion eingeweihten Leser verlangt. »Helga liest einen Text von Zettel an Kamerastativ ab«,[279] lautet eine Regieanweisung, eine andere: »Christoph begrüßt Dietrich mit einem Satz von Beuys (o. ä.), der auf einem Zettel an der Wand gepinnt ist. // Dietrich antwortet mit einem Satz von Nitsch.«[280] Welche Texte dabei genau vorgetragen werden, wird nicht spezifiziert. Diese Unschärfe, die zugleich Offenheit für Improvisation signalisiert, setzt sich in der gesamten Spielfassung fort. So wird die 34. Szene allein durch ihren Titel beschrieben: »Herbert rein«.[281] Damit ist der Auftritt Herbert Fritschs zwar markiert, doch bleibt eine schriftliche Fixierung seines Monologs aus. Fritsch improvisiert auf der Bühne.

Auf ein Personenverzeichnis verzichtet das Regiebuch. Vor der Figurenrede stehen keine Rollennamen, sondern die Vornamen der in *Atta Atta* mitwirkenden Darsteller. Die Kürze der Szenen und skizzierten Didaskalien verleihen dem Regiebuch Ähnlichkeit mit einem Drehbuch, was auf Schlingensiefs Vergangenheit als Filmemacher hindeutet. Ebenso zeugt der Spieltext vom aufführungsbezogenen Schreiben Schlingensiefs, das – die theatrale Aufführung implizierend – den Einsatz der Bühne und ihrer Mittel in Rechnung stellt (zum Beispiel »Leinwand hoch, Bühne dreht nach links«[282]).

Im Unterschied zum Regiebuch liefert der an das Theaterpublikum ausgeteilte Programmzettel ein Personenverzeichnis. Darin werden die Rollen »Vater«, »Mutter«, »Sohn«, »Nitsch«, »Inge«, »Onkel Willi« sowie die »Kurzfilmgruppe Oberhausen« ausgewiesen.[283] Herbert Fritschs Name bleibt ohne Rollenzuweisung – er stellt sich selbst dar. Dass Rollen identifiziert werden, macht bereits deutlich, dass in Schlingensiefs Theaterinszenierung figurative Prinzipien nicht gänzlich verabschiedet werden. Hierbei steht, wie das Verzeichnis ebenfalls erkennen lässt, vorrangig

278 Publiziert liegt einzig Schlingensiefs bei Kiepenheuer & Witsch erschienener Bühnentext *Rosebud – Das Original* vor. Es handelt sich um das Protokoll der Uraufführung der Volksbühneninszenierung *Rosebud* vom 21. Dezember 2001, von Schlingensief um kommentierenden Text ergänzt; siehe SCHLINGENSIEF 2002 a.

279 Regiebuch *Atta Atta*, S. 2.

280 Ebd., S. 4f.

281 Ebd., S. 31.

282 Ebd., S. 24.

283 Vgl. Programmzettel *Atta Atta*; Volksbühne-Berlin 216.

die familiale Figurenkonstellation im Mittelpunkt. Das Bühnengeschehen von *Atta Atta*, das den Mikrokosmos der Familie und die in ihm greifenden Dynamiken des Eltern-Sohn-Konflikts darstellt, erzeugt eine kohärente dramatische Handlung und psychologisierbare Charaktere, mithin »intrafiktionale Theatralität«[284]. Diese konventionelle dramatische Form wird jedoch im Laufe des Stücks wiederholt mittels postdramatischer Verfahren durchlöchert und zersetzt. Als ein solches postdramatisches Element erweist sich etwa das selbstreferenzielle Spiel, das Schlingensief in *Atta Atta* treibt: Indem er selbst als Hauptakteur seiner Inszenierung auftritt und den theatralen Text mit autobiografischen Anspielungen und »Insider-Späßen«[285] anreichert, bewirkt er, dass sich die Grenzen zwischen Kunst und Realität auflösen, innerszenische Fiktion gestört und dem Publikum die Theatersituation als solche bewusst wird.

3.1 Christoph spielt Christoph

3.1.1 Spiel ohne Grenzen

Um nachzuvollziehen, weshalb Schlingensief in seinen Theaterproduktionen regelmäßig selbst mitspielte, ist es hilfreich, einen Blick auf seine allererste Theaterarbeit zu werfen: *100 Jahre CDU – Spiel ohne Grenzen* wird 1993 an der Berliner Volksbühne uraufgeführt. Mit den Kritiken, die sein Theaterstück erhält, ist Schlingensief unzufrieden: Seine Arbeit wird, als »lustig« abgestempelt, nicht ausreichend ernst genommen.[286] »Negative Rezensionen seiner Inszenierungen, vor allem der Vorwurf der mangelnden Ernsthaftigkeit, trafen ihn immer bis ins Mark.«[287] Bei der sechsten Aufführung von *100 Jahre CDU* trinkt sich Schlingensief in der Theaterkantine Mut an und stürmt – angeblich ungeplant und ungeprobt – auf die Bühne, das Spiel der Schauspieler unterbrechend, um sich schreiend vor das Publikum zu stellen: »[I]ch bin der Apothekersohn aus Oberhausen, da habt ihr mich! Ihr habt es ja gewollt.«[288] Diesen Auftritt erklärt Schlingensief rückblickend zu einem seine Theaterpoetik prägenden Schlüsselerlebnis:

---

284 Unter ›intrafiktionaler Theatralität‹ versteht Gerda Poschmann die konventionelle Theatralität von Theatertexten, die »in der ›dramatischen‹ Geschichte (dem Dargestellten) und ihrer Umstrukturierung zur Fabel (der Darstellung) wirksam« wird; Poschmann 1997, S. 47. Poschmann weist ferner darauf hin, dass solche Theatertexte häufig auf den dramaturgischen Kniff zurückgreifen, »in Situationen der Enge einen Mikrokosmos zu erzeugen, innerhalb dessen sich das Drama entfalten kann«; ebd., S. 67. Dass Schlingensief in *Atta Atta* auf die konventionelle Dramenform anspielt, wird auch von der Theaterkritik kommentiert. Nachdem er eine Eltern-Sohn-Szene aus *Atta Atta* nacherzählt hat, konstatiert Rüdiger Schaper im *Tagesspiegel*: »Das ist beinahe eine richtige Theaterszene«; Schaper 2003.

285 H.-T. Lehmann 2015, S. 215.

286 Vgl. Schlingensief 1998, S. 26.

287 Illies 2017, S. 291.

288 Schlingensief 1998, S. 26.

> Von diesem Abend an war klar, daß ich mit auf die Bühne gehe, daß es dadurch gelingt, dem Ganzen eine Ernsthaftigkeit und Wahrhaftigkeit zu geben. Endlich war das blöde Gekicher verstummt. Es begann die Sucht, die anderen Schauspieler in ihrem verabredeten Spiel zu stören. Das ging sogar so weit, daß ein Schauspieler das Bühnenschiedsgericht angerufen hat, weil ich ihm seinen Part versaut habe. Einige fanden das ungewöhnlich, aber gut, andere haben mich dafür gehaßt. Mir war deutlich geworden, daß das Unvorhersehbare, die Lücke im Ablauf mich am Theater interessiert.[289]

Mit seinem Auftreten will Schlingensief erklärtermaßen Lücken und Löcher schaffen, die einen reibungslosen Theaterablauf vereiteln: »Die Lücke fordert zum Handeln heraus, zum Erfinden, zum Sich-Verlieren im Spielrausch, zur Hysterie.«[290] Dem Brecht'schen Einsatz von Verfremdungseffekten nicht unähnlich, zielt Schlingensiefs ›Theorie der Lücke‹ auf Illusionsdurchbrechung. Im Gegensatz jedoch zu den Darstellern Bertolt Brechts, die sich – Brechts Kritik der Einfühlung gemäß – im Spiel von ihrer Rolle distanzieren, plädiert Schlingensief für das Aufgehen in hysterischem Spielrausch. Mithin werden Momente des Authentischen möglich, da Spontaneität und improvisiertes Sprechen gefragt sind. Dabei wird die binnenfiktionale Bühnenhandlung gestört, die Kommunikation von der inneren auf die äußere Ebene verlagert. Im Modus der Publikumsansprache wendet sich Schlingensief unmittelbar an die Theaterzuschauer und wird in diesem Augenblick als Autor-Regisseur für das Publikum nicht nur leibhaftig sichtbar, sondern zu einem sich artikulierenden Akteur. Damit verstößt er, wie Jens Roselt konstatiert, »gegen die ungeschriebene Regel der Regiekunst, nämlich nur durch andere zu wirken«[291]. ›Ernsthaftigkeit und Wahrhaftigkeit‹ bedeuten für Schlingensief, mit ebensolchen Theaterkonventionen zu brechen und die Theatersituation offen zu reflektieren: »Dadurch, daß man behauptet, etwas sei Theater, man den fake-Charakter vor- und zugibt, entsteht eine neue Ehrlichkeit.«[292] Diese ›neue Ehrlichkeit‹ schließt Verstellung und Komik nicht aus.

Obwohl Schlingensief innerhalb der Theatervorstellung als Störfaktor agiert und das Unvorhersehbare provoziert, erlaubt ihm sein Mitspielen, die Führung zu übernehmen: »Plötzlich hatte ich die Aufführung in der Hand.«[293] Er kann »auf die Situation reagieren, eingreifen, umstellen«,[294] das Geschehen durch direkte, an das Publikum gerichtete Ansprachen moderieren, in das Spiel der Schauspieler intervenieren und so den Theaterabend als präsentes Bindeglied steuern. Selbst der in

289 Ebd., S. 27. Thomas Wortmann beschreibt die Erzählung Schlingensiefs von seinem ersten Bühnenauftritt als »Gründungsmythos des Schlingensief-Theaters«; WORTMANN 2021, S. 394.

290 SCHLINGENSIEF 1998, S. 13. Schlingensief spricht von einem zwanghaften Bedürfnis, Momente der Instabilität zu erzeugen: »Das ist dieser Zwang, etwas Stabiles in einen instabilen Zustand zu überführen – durch Personen, durch Mechanismen, durch ein Kostüm, auch durch mich«; SCHLINGENSIEF/RAKOW/GEHRE 2003, S. 28.

291 ROSELT 2000, S. 155.

292 SCHLINGENSIEF 1998, S. 35.

293 Ebd., S. 26.

294 Ebd., S. 36.

der Improvisation versierte Volksbühnenschauspieler Bernhard Schütz beschreibt die Zusammenarbeit mit Schlingensief als eine Herausforderung:

> Es ist schwierig, auf der Bühne als Schauspieler mit Schlingensief innerhalb seiner Inszenierungen zu arbeiten, weil man sich des Raumes, den man sich erarbeitet hat, nicht sicher sein kann. Er wirft alles um, schmeißt Szenen raus, stärkt andere, erfindet neue Szenen, läßt parallel etwas passieren. Es ist wie bei Miles Davis, mit einem starken Menschen, der den anderen den Sound vorgibt und den Rhythmus, in den die sich einfühlen müssen. Letztlich werden die Abende ganz über seinen Kopf, seine Moderation, seinen Rhythmus gesteuert. […] Was Schlingensief durch seine Moderation schafft, ist, daß er alles, was wir auf der Bühne machen: Schreien, Toben, Zerstören, bindet. Er bezieht jede Äußerung auf sein Thema. Er moderiert alle Darsteller auf der Bühne.[295]

Schütz charakterisiert Schlingensief in seiner Funktion als »Radikalmoderator und Live-Regisseur«[296], der das Spielgeschehen in Echtzeit steuert. Der Vergleich mit dem Jazztrompeter Miles Davis rückt den Blick auf die Musikalität der Schlingensief'schen Theaterinszenierungen. Auch Diedrich Diederichsen betont die Rolle des Musikalischen im Theater Schlingensiefs: Der Autor-Regisseur sei von »orchestraler Free-Jazz-Musik« beeinflusst, seine Schauspieler werden von ihm »wie Orchesterteile zum Solo geladen und dann wieder elegant und gut getimt zum Schweigen gebracht«.[297] Rhythmus und Timing der Schlingensief'schen ›Moderation‹ werden sowohl von Schütz als auch von Diederichsen anerkennend gelobt.

Seit 1993 ist Schlingensief also Motor und Mittelpunkt seiner Theaterproduktionen. Seine Präsenz, gleichsam Markenzeichen der Inszenierungen, wird schon bald von den Zuschauern eingefordert: »Die Leute wollen ihn sehen, wollen seine Stimme hören, wollen von ihm verführt werden.«[298] Da Schlingensief die eigene Person und Biografie autofiktional ins Spiel bringt, sind seine Stücke zugleich Selbst-Inszenierungen. Es darf als symptomatisch gelten, dass er sich bei seinem ersten Auftritt in

---

295 Bernhard Schütz, in: Schütz/Carp 1998, S. 79 u. 83. Ähnlich Irm Hermanns Erinnerung an ihre Arbeit mit Schlingensief: »In *Berliner Republik* an der Berliner Volksbühne bin ich das erste Mal in einem seiner Theaterstücke aufgetreten. Er hat immer selber mitgespielt, war Motor und Bindeglied in dem lockeren szenischen Verbund. Mit ihm als Animator konnte so ein Abend eigentlich nie schief gehen. Wiederholungen langweilten ihn und so kam er auf die Idee, die *Berliner Republik* rückwärts zu spielen. Fünf Minuten vor der Vorstellung warf er die ganze Szenenfolge durcheinander und jeder Schauspieler musste selbst sehen, wie er die Übergänge kreativ zustande brachte. Es gab Löcher von quälender Peinlichkeit, in der das Publikum mitlitt, aber zugleich wunderbare Momente realistischer Spannung, wie sie sonst auf keiner Bühne zu erleben sind. Jede Arbeit mit ihm war immer höchste Herausforderung und man stand nie auf dem sicheren Boden einer fertigen Inszenierung. Ständig fielen ihm während der Vorstellung neue Sachen ein, auf die man reagieren musste«; Hermann 2011, S. 213.

296 Diederichsen 2020, S. 311.

297 Ebd., S. 309.

298 Schütz, in: Schütz/Carp 1998, S. 81.

100 Jahre CDU vor Publikum nackt auszieht.[299] Auf der einen Seite unterstreicht der Akt der Entblößung das authentische ›Da-sein‹ als körperliche Präsenz, auf der anderen Seite geht damit ein ostentatives Ausstellen des Intim-Privaten einher.[300] Auf thematischer Ebene setzt Schlingensief diese Selbstentblößung fort, indem er seine Theaterstücke mit autobiografischen bzw. autofiktionalen Referenzen auflädt. Mit dieser »Selbstbezüglichkeit« suggeriert er dem Zuschauer, sein künstlerisches Werk »im Sinne einer rein autobiographisch verwobenen Geschichte« interpretieren zu können.[301] Dementsprechend erkennt Georg Seeßlen in der Arbeit des Autor-Regisseurs ein »theatralisches Selbstbildnis«[302] – diesem Befund möchte ich ausführlicher nachgehen und mit Blick auf das Kunst- und Künstlerdrama *Atta Atta* schärfen.

3.1.2 Elemente eines theatralen Künstlerselbstbildnisses

Die Selbstbezüglichkeit seines Theaters, durch sein Mitwirken als Hauptfigur potenziert, wird Schlingensief bisweilen zum Vorwurf gemacht. In einer Besprechung von *Atta Atta* ist etwa von Schlingensief'scher »Nabelschau« die Rede: »Letztlich dreht sich alles um Schlingensiefs eigenes Künstlertum«.[303]

Der Vorwurf der eitlen Selbstbespiegelung ist in der Geschichte des Künstlerdramas keinesfalls neu. Angesichts des hohen Aufkommens von »Malerschauspiele[n], Malerromane[n], Malernovellen« stellt der Literaturkritiker Wolfgang Menzel im Jahr 1836 missbilligend fest: »Der Grund dieses häufigen Vorkommens der Künstlergeschichten überhaupt liegt hauptsächlich in dem Bedürfniß der Dichter, seit Göthes Vorgang sich selbst zu bespiegeln und zu beliebäugeln, sich selbst zum Helden ihrer Dichtungen zu machen.«[304] Diese selbstbezügliche Tendenz firmiert – wirft man einen Blick auch auf neuere Lexikonartikel zum Künstlerdrama – als genrekennzeichnend: Das im Drama dargestellte Künstlerschicksal diene dem Autor als Projektionsfläche und biete Gelegenheit, das eigene Kunst- und Künstlerverständnis sowie persönliche Erfahrungen zu verarbeiten.[305] »Ohne einen autobiografischen Bezug geht es nicht«, erklärt auch Frank Castorf, Theaterregisseur und – während Schlingensiefs Regietätigkeit – Intendant der Berliner Volksbühne.[306] Castorfs Devise ist das Theater Schlingensiefs verpflichtet. Wenn er sich auf der Bühne selbst verkörpert, knüpft der Autor-Regisseur nicht bloß an die Tradition des Künstlerdramas an, sondern radikalisiert dessen selbstbezüglichen Charakter noch: Er hebt die Grenze

299 Vgl. Schlingensief 1998, S. 26f.
300 Vgl. hierzu Kurzenberger 2014, S. 63.
301 Claus Philipp, in: Philipp et al. 2011, S. 136 u. 144.
302 Seeßlen über Schlingensiefs Volksbühneninszenierung *Kühnen '94* (1993); Seesslen 1998, S. 49.
303 Bienert 2003.
304 Menzel 1836, S. 164f.
305 Vgl. Deetjen 1926/1928, S. 169f. sowie Weidhase 2008.
306 Castorf 2002, S. 72.

zwischen Künstler- und Egodrama auf. Wie Schlingensief autobiografische Bezüge im Verbund mit tradierten Künstlertopoi und -motiven in sein Kunst- und Künstlerdrama *Atta Atta* verwebt, soll im Folgenden an konkreten Beispielen nachgezeichnet werden.

3.1.2.1 Ringen um Anerkennung

Bereits in der Eröffnungsszene von *Atta Atta* spielt Schlingensief auf seine Person an, wenn er sich – als Wortführer der ›Künstlergruppe vom Prenzlauer Berg‹ – für die Internationalen Kurzfilmtage Oberhausen bewirbt: »Guten Abend, liebe Jury der Oberhausener Kurzfilmtage, da sind wir wieder mit einer neuen Kassette. Wir wollen uns heute wieder bei Ihnen bewerben.«[307] Mit der Referenz auf das renommierte Kurzfilmfestival verweist Schlingensief gleich zweifach auf seine Herkunft. Zum einen wird mit Oberhausen seine Geburts- und Heimatstadt referenziert, zum anderen spielt Schlingensief auf seinen Hintergrund als Filmemacher an. Sein Interesse am Film wird früh geweckt. Bereits als Achtjähriger dreht Schlingensief mit der Super-8-Kamera seines Vaters erste Kurzfilme: »Ich wollte immer jemand sein, der die Möglichkeit hat, mit einer Kamera etwas aufzunehmen, also zu spielen, zu inszenieren.«[308] Als Gymnasiast gründet er einen Filmklub, die *Amateurfilm Company 2000*, und engagiert sich bei der Jugendmediengruppe der Kurzfilmtage Oberhausen, die er regelmäßig besucht.[309] Der Rekurs auf die Kurzfilmtage ist in *Atta Atta* eine von mehreren Anspielungen, die die Verbindung Schlingensiefs zum Film präsent machen. So tritt er in späteren Szenen mit einer Videokamera in Erscheinung, ein anderes Mal bringt er eine Kettensäge auf die Bühne, was als Bezugnahme auf seinen Spielfilm *Das deutsche Kettensägenmassaker* (1992) gedeutet werden kann. Dass der *Erste Attaistische Film* synchron zum Bühnengeschehen wiedergegeben wird, führt ohnehin zu einer eigentümlichen Wechselbeziehung zwischen Theater und Film.

Mit der Bewerbung für das Oberhausener Filmfestival zu Beginn von *Atta Atta* ist ein Nachdenken über die Autonomie des Künstlers verknüpft: »Was ist Autonomie eigentlich? Ab wann bin ich eigentlich autonom? Was kann ich tun, um autonom zu werden?«,[310] stellt die Bühnenfigur Christoph als rhetorische Fragen in den Raum. Die Frage nach Autonomie, eine Konstante im Schlingensief'schen Œuvre, wird in der Eröffnungsszene im Kontext der Unmündigkeit und Fremdbestimmtheit des Künstlersubjekts gestellt, das zwar ambitioniert, jedoch von Bestätigungsinstanzen abhängig ist, die es in seinem Tun bestärken, fördern und würdigen. In einem die

307 Transkript *Atta Atta*.
308 Schlingensief/Biesenbach 2011, S. 141.
309 Vgl. ebd., S. 143 u. 149. Im Interview mit Hans Ulrich Obrist beschreibt Schlingensief die Oberhausener Kurzfilmtage als »Initialzündung, was Film angeht«; Schlingensief/Obrist 2005, S. 10.
310 Transkript *Atta Atta*.

Szene beschließenden Monolog skizziert Schlingensief denn auch die Vorstellung eines künstlerischen Schaffens, dessen produktive Phasen sich mit Selbstzweifeln und schöpferischen Krisen abwechseln – von »einem tiefen Jammerloch« und von »Sinnkrise« ist die Rede. Habe man das Jammertal hinter sich, werde die Hoffnung auf Anerkennung und Bestätigung erneut zerschlagen:

> Jetzt fängt das Gehirn wieder plötzlich an zu denken, und ich hab einen Text geschrieben. Und dann sitz ich zu Hause und hab einen Text geschrieben! Und dann warte ich eine Woche, und dann schicke ich den hin, und dann warte ich, ob der genommen wird, und dann warte ich noch eine Woche. Und dann bekomme ich Bescheid, aber dieser Text ist schon wieder nicht genommen worden! Und dann nach drei Tagen, nach drei Wochen, nach drei Jahren, da weiß ich endlich Bescheid. Dieser Text wird wahrscheinlich nie genommen, nach vier Wochen, da weiß ich: Er wird wahrscheinlich nicht genommen. Und nach fünf Wochen ist es sicher: Dieser Text wird nicht genommen! Dieser Text wird nicht genommen! »Christoph, deinen Text nehme ich nicht!«[311]

Die skandierten Sätze – ihre parataktische Reihung korrespondiert mit Schlingensiefs erregt-atemlosem Vortragsstil – evozieren die Ohnmacht und Verzweiflung des Künstlers, der das Urteil jener Bewertungsinstanz abwartet, der er ›seinen Text‹ und damit sich selbst ausgeliefert hat. Der Künstler tritt hier nicht als ein autonom Agierender auf, sondern als ein für Tage, Wochen und gar Jahre gelähmter Wartender. Die Absage, eine in direkter Rede formulierte Zurückweisung, bedeutet das Scheitern Christophs und die Infragestellung seiner Kunst. Schlingensief, dessen Drehbücher von Förderstellen immer wieder abgelehnt wurden, spielt hier auf persönliche Erfahrungen als Filmemacher an.[312]

Das Ringen um Anerkennung wird als grundlegendes Motiv auch in den sich anschließenden Elternhaus-Szenen aufgerufen. In seinen Theaterproduktionen thematisiert Schlingensief wiederholt die Konfrontation mit den Eltern, schon in seinen Spielfilmen arbeitete er sich am Themenkomplex Familie ab.[313] Als Eltern-Repräsentanten schickt er in *Atta Atta* die mit bayrischem Dialekt sprechenden Schauspieler Irm Hermann und Josef Bierbichler auf die Bühne. Sie weisen den Autor-Regisseur

---

311 Ebd.

312 Anders als in der hier beschriebenen Szene, die der Verzweiflung des Künstlers ob seiner Ablehnung Ausdruck verleiht, beschreibt Schlingensief in einem Interview aus dem Jahr 2008 das Ringen um Förderung und Anerkennung als einen vitalen, »wunderschöne[n] Vorgang«: »Ich kann nur sagen, das Leben war immer auch 'ne Anstrengung. Das Leben war immer 'ne Herausforderung. Es war immer wieder: ein Ding gecrasht, dann war's gleich wieder die neue Aufgabe, dann ging's da wieder weiter. Das war immer vom Film, Drehbuchschreiben: abgelehnt, abgelehnt, dann doch Geld bekommen, dann gedreht, dann geschnitten, dann verrissen, dann wieder Drehbuch geschrieben, wieder abgelehnt … Das war einfach ein wunderschöner Vorgang«; Schlingensief/Dahrendorf 2008, Min. 26:59–27:19 (Transkription der Verfasserin).

313 Siehe hierzu Seesslen 1998.

zugleich »als Sohn von Fassbinder und Achternbusch«[314] aus: Während Bierbichler eine intensive Zusammenarbeit mit dem Film- und Theatermacher Herbert Achternbusch verband, gehörte Hermann als Rainer Werner Fassbinders Muse und Lebensgefährtin, die in einem Großteil seiner Filme mitwirkte, dem »System Fassbinder«[315] an. Beide Regisseure haben für Schlingensief Vorbildcharakter. Indem er renommierte Fassbinder-Darsteller wie Margit Carstensen und Irm Hermann in die eigene Film- und Theaterfamilie integriert,[316] wiederholt Schlingensief das »soziale Produktionsumfeld«[317] des Vorbilds unter eigenen Vorgaben und kann mit dem ›Mythos‹, der den Schauspielgrößen anhaftet, ein produktives Assoziationsspiel entwickeln.[318] So schließt die Rolle der Mutter, die Hermann in *Atta Atta* verkörpert, kongenial an das »Muster weiblich-reifer Erz-Bürgerlichkeit«[319] an, das die Schauspielerin in den Filmen Fassbinders repräsentiert.

In der Berliner Volksbühne beziehen Hermann und Bierbichler als Christophs Eltern den linken Bühnenrand, der einem Wohnzimmer nachempfunden ist. Während sie auf dem Sofa vor dem Fernseher Platz nehmen, sitzt der ›Spezialist‹ Michael Binder – gleichsam als zweiter Sohn und Doppelgänger Christophs – Kakao trinkend auf einem neben der Couch platzierten Sessel. Über dem Sofa hängt ein Kruzifix an der Wand. Daran, dass es sich hier um die eigene Familie handelt, um das »katholische[], extrem kleinbürgerliche[] Elternhaus«[320], in dem er aufgewachsen ist, lässt Schlingensief keinen Zweifel. In einem zur Theaterpremiere erscheinenden Zeitungsinterview erklärt er:

---

314 Detlef Kuhlbrodt 2003. Da Hermann und Bierbichler ferner mit Werner Herzog zusammengearbeitet haben, ließe sich die Bühnenfigur Christoph ebenso als Sohn Werner Herzogs interpretieren.

315 Schlingensief, in: Schlingensief/Obrist 2005, S. 10: »Auf das ›System Fassbinder‹ bin ich 1986 während der Berlinale gestoßen, also erst vier Jahre nach seinem Tod. Da lief mein Film *Menu Total* im Delphi-Filmpalast, der miserabel ankam. […] Dann kam Udo Kier, der mit Fassbinder gearbeitet hatte, nahm meine Hand und sagte: ›Ich habe Ihren Film gesehen, ich fand den total lustig.‹ Das war ein guter Einstieg. […] Über Udo Kier habe ich Margit Carstensen, Volker Spengler, Juliane Lorenz und Irm Hermann kennen gelernt. Dadurch kam mir Fassbinder immer näher.«

316 Am 18. Januar 2004 begleitet Sibylle Dahrendorf Schlingensief hinter die Kulissen der Volksbühne, um Aufnahmen für ihren Dokumentarfilm *Christoph Schlingensiefs Weg nach Bayreuth* zu drehen. Schlingensief führt sie unter anderem in das Ankleidezimmer Irm Hermanns – dort stellt er die Schauspielerin wie folgt vor: »Das ist meine Mama. Das ist Mama. Das ist die Ur-Mama. Das ist die Atta-Mama«; siehe »Hinter der Bühne« 2004, Min. 14:07–14:15 (Transkription der Verfasserin).

317 Biesenbach 2013, S. 22.

318 Vgl. auch Seesslen 2011, S. 84.

319 Laages 2020. Sie sei, erklärt Hermann in einem Interview, Fassbinders Geschöpf gewesen. »In seinem Kopf habe ich bis zuletzt diese Bürgerlichkeit verkörpert, die er in seinen Filmen brauchte und nach der er sich irgendwie auch sehnte. Er hat mich ja in fast jedem Film besetzt, obwohl er immer wieder gesagt hat, die blöde, hässliche Kuh soll gehen«; Hermann/Flamm 2008 (Schlingensief-Archiv 728).

320 »Christoph Schlingensief. Biographie«, in: Lochte/Schulz 1998, S. 168–171, hier S. 168.

> Es gibt verschiedene Kunstaktionen und mein Elternhaus mit Irm Hermann und Sepp Bierbichler als meine Eltern. Mein ewiger Kampf darum, zu Hause zu beweisen, dass ich nicht der bin, den Onkel Willi in mir sieht, nämlich den Hochverräter unseres ganzen Geschlechts, ist jetzt in eine Phase eingetreten, wo ich ihn auf die Bühne bringen muss.[321]

In *Atta Atta* buhlt der Künstler um die Anerkennung seiner Familie. Das in der Bühnenmitte befindliche Atelier, in dem Christoph in Action-Painting-Manier zugange ist, steht dem elterlichen Wohnzimmer kontrastiv gegenüber. Die spießige Elternwelt kollidiert mit der avantgardistischen Kunstproduktion des Sohnes, der sich bemüht, die Eltern mit seiner Begeisterung anzustecken: »Mama, guck mal hier. Ich bin voller Ideen!«[322] Die Mutter aber ärgert sich über Farbflecke auf dem Perserteppich und über Farbtuben, die im Wohnzimmer herumliegen. Von den Kunstaktionen ihres Sprösslings zeigt sie sich schockiert und schimpft sie »eine Schweinerei« und »Blödsinn«. Der vornehmlich schweigende Vater verleiht seiner Ablehnung besonders deutlich Ausdruck: Mehrmals stößt er den Sohn, der die Nähe und Aufmerksamkeit der Eltern sucht, gewaltsam von sich. Die Liebesbeweise Christophs – mal stellt er ihnen ein Heckenbäumchen vor die Füße, mal bringt er der Mutter eines seiner Bilder zum Geschenk – laufen ins Leere.

Schlingensiefs im Jahr 2009 veröffentlichtes Tagebuch *So schön wie hier kanns im Himmel gar nicht sein!*, entstanden vor dem Hintergrund seiner Krebserkrankung, legt die autobiografischen Aspekte dieser in *Atta Atta* dargestellten Eltern-Sohn-Beziehung offen. Mit dem Tod seines Vaters im Jahr 2007 stürzt der Autor-Regisseur in eine existenzielle Krise. Schlingensief konnte, wie er rückblickend festhält, »keine Texte, keine Briefe mehr in Ich-Form schreiben.«[323] »Ich hatte praktisch abgeschlossen mit diesem Christoph Schlingensief«, erklärt er, der sich ein »Defizit an Selbstliebe« diagnostiziert:

> Wenn ich jetzt darüber nachdenke, frage ich mich natürlich: Was war denn das? Habe ich mich so wenig selbst gemocht, dass ich dachte, ohne meinen Vater bräuchte es mich nicht mehr zu geben? Zumindest nicht mehr den Christoph, der da seine Sachen macht? Damit der Vater mitbekommt, dass der Sohn lebt und dass der Sohn es so allmählich geschafft hat, dass er auf Reisen geht und langsam auch international bekannt wird? Tja, der Sohn hat sich tatsächlich immer sehr bemüht, das muss ich schon sagen. Der Sohn hat sich wirklich bis zur Selbstverleugnung bemüht. Er hat wirklich viel getan. Er ist zu Hause bei den Eltern mit seinen Erfolgsgeschichten rumgeturnt, hat den weißen Riesen gespielt, um die Wohnung hell zu kriegen, Leben in die Bude zu bringen, den Vater ein bisschen aus seiner Depression zu holen und bei der Mutter für gute Stimmung zu sorgen.[324]

321 Schlingensief/Laudenbach 2003.
322 Transkript *Atta Atta*.
323 Schlingensief 2009, S. 94.
324 Ebd., S. 94f.

Ebendieses von Schlingensief beschriebene Ringen um Bestätigung, das ›Herumturnen‹ und Gute-Laune-Verbreiten wird in *Atta Atta* als eine Tour de Force inszeniert. Doch mit allem, was er tut, scheint Christoph die Eltern zu irritieren und zu überfordern. Dass diese sich die Kunst regelrecht vom Leib halten müssen, illustriert eine Sequenz, in der die Mutter eine menschengroße, animierte Farbtube mit Fußtritten auf Abstand hält. In einer anderen Szene (Titel: »Schattenspiel«[325]) werfen die Eltern riesenhafte Schatten, die sich auf dem Bühnenvorhang abzeichnen. Sie zeigen auf die wesentlich kleineren Umrisse der ›Spezialisten‹ Achim von Paczensky und Helga Stöwhase.

> HERMANN: Des ist der Achim, und des da ist die Helga. Mit denen ist er schon ganz lange zusammen.
>
> BIERBICHLER: Des ist wahr. Des ist wahr.
>
> HERMANN: Ja … die, weißt du, die sind so … wie soll ich sagen? Sie sind Sonderlinge. Ja, Sonderlinge. Aber ich bin da nicht schuld, dass er mit denen zusammen ist. Das ist nicht meine Erziehung. Das ist nicht meine Erziehung. Ich bin nicht schuld. Hast du verstanden? Ich bin nicht schuld.[326]

Stöwhase und von Paczensky werden als ›Sonderlinge‹ apostrophiert. Dabei handelt es sich um einen Begriff, der sich etymologisch vom mittelhochdeutschen *sunder* (dt. »abgesondert«) herleitet; er bezeichnet Individuen, die durch ein von der Norm abweichendes Wesen auffallen und sich im Zuge dessen von der Gesellschaft abgrenzen bzw. ab- und ausgegrenzt werden. Dass sich der Sohn mit jenen Ausgestoßenen zusammentut, er selbst zum ›Sonderling‹ mutiert – hier wird implizit die Imago des Künstleraußenseiters aufgerufen –, alarmiert die Eltern, die sich Vorwürfe machen: Was haben sie in Christophs Erziehung falsch gemacht, dass aus ihm ein Künstler wurde? Einer, den das Deviante nicht abschreckt, sondern fasziniert? In der elterlichen Wertewelt ist dem randständigen Anderen der Status des Skandalons zugewiesen. Indem sich Christoph mit den Marginalisierten verbündet, widersetzt er sich im Gestus der Rebellion gegen die bürgerliche Ordnung und ihre gesellschaftlichen Normen. Die Nähe zu Außenseitern der Gesellschaft macht der Autor-Regisseur Schlingensief auch realiter zum Bestandteil seiner Künstlerinszenierung, wenn er die enge Verbindung zu seinen »behinderten Freunden«[327] – etwa in seinen Blogposts – öffentlichkeitswirksam in Szene setzt.[328]

---

325 Regiebuch *Atta Atta*, S. 16f.

326 Transkript *Atta Atta*.

327 Schlingensief 2009, S. 60.

328 Vgl. beispielsweise *Schlingenblog* 2009/10: Blogeinträge vom 1. und 9. Januar 2010.

3.1.2.2 »Das Knie meiner Mutter kann jeden Moment explodieren!«

Wie die Bühnenfigur Christoph den Eltern mit transgressivem Verhalten und antibürgerlichem Kunstgebaren zusetzt, so etablieren Vater und Mutter ihrerseits eine Atmosphäre des Terrors, die den Sohn in Sorge und Angst versetzt. Als Hermann und Bierbichler in *Atta Atta* erstmals die Bühne betreten und in das Treffen der Künstlergruppe platzen, heftet sich Schlingensief sogleich an ihre Fersen und überhäuft die Eltern mit sorgenvollen Fragen:

> Mama! Was ist los? Was sagt der Arzt? Du gehst so komisch! Was ist mit deinem Knie? Was ist mit deinem Knie, Mama? Mensch, das ist so dick wie dein Oberschenkel. […] Papa, da bist du ja! Papa, wie geht es dir? Was macht dein Auge? Was macht der Druck? Wie viel Druck hast du, Papa? Was macht dein Auge, Papa? Wie viel Druck hast du? […] Was?! 48 Druck? Mein Gott, 48 Druck im Auge! (*zu Irm Hermann*) Dein Knie! Das ist ja total geschwollen, das ist auch voller Druck! Mein Gott, das kann ja alles in die Luft fliegen! (*zu Fabian Hinrichs, Horst Gelonnek, Helga Stöwhase und Brigitte Kausch-Kuhlbrodt*) Ihr müsst nach Hause gehen, das Auge meines Vaters kann jeden Augenblick explodieren! Bitte geht nach Hause! Bitte geht nach Hause! Das Knie meiner Mutter kann jeden Moment explodieren! Bitte, bitte in Sicherheit! Bringt euch in Sicherheit! Es ist Krieg! Alles kann explodieren![329]

Schlingensief habe sich in *Atta Atta* vornehmlich »mit dem Terrorismus in seinem Elternhaus auseinandergesetzt«, so Hegemann.[330] Was damit gemeint ist, macht die zitierte Passage deutlich: Das Auge des erblindeten Vaters und das geschwollene Knie der Mutter werden als Sprengkörper interpretiert, die jederzeit explodieren können. Hier zeigt sich Schlingensiefs Verfahren, »die Dinge beim Wort und beim Namen zu nehmen«[331]. Dass der Sohn die Gebrechen der Eltern – und ihr Zelebrieren derselben – als Terror erlebt, wird sprachbildlich veranschaulicht. Mithin erzielt Schlingensief einen komischen Effekt, der durch sein hysterisches Auftreten noch verstärkt wird. Jedoch wird diese Komisierung spätestens dann konterkariert, wenn die drohende Gefahr binnenfiktional real wird: Gegen Ende der Aufführung läuft Theaterblut Bierbichlers Wangen herab – die Augen des Vaters, unter der Sonnenbrille versteckt, sind tatsächlich explodiert.

Wieder greift Schlingensief an dieser Stelle auf persönliches Erleben zurück, wie ein Blick in sein Tagebuch nahelegt. Darin empört er sich, mit nicht wenig Bitterkeit, über das von Krankheit und Depression bestimmte Klima in seinem Elternhaus und über die »Trauer- und Ohnmachtsexistenz« des Vaters.[332] Dieser sei, berichtet Schlingensief, zwar »kein Terrorist«, doch »manchmal ein Tyrann« gewesen:

---

329 Transkript *Atta Atta*.

330 Hegemann 2010, Min. 1:17–1:20 (Transkription der Verfasserin).

331 Seesslen 1998, S. 59. Franziska Schößler demonstriert am Beispiel des *Chance 2000*-Wahlkampfzirkus wie Schlingensief politische (Pathos-)Formeln wörtlich nimmt bzw. »verleiblicht« und »verbuchstäblicht«, indem er »Aussagen an Körpern misst«; Schössler 2006, S. 282 u. 293.

332 Schlingensief 2009, S. 70.

> ein wehleidiges, von der Depression zerfressenes altes Männlein, das uns alle auf Trab gehalten hat. Papa hier und Papa da, Papa fährt Rollstuhl, Papa muss PSA-Wert, Papa wird blind und hat ’ne Erscheinung. Was für ein Horror! Wie viel Kraft das gekostet hat, weil man seine Eltern doch auch mal in Freude sehen wollte, aber nix da: Nur hoffnungslose Trauerscheiße war das.
> Und dann noch Mama mit ihren Nummern, hier ein Sturz, da vom Stuhl gefallen, wehleidig und immer schön nach dem Kind geschaut: Bist du auch richtig gekämmt, hast du auch die Hose an?[333]

Auf der Theaterbühne inszeniert und reflektiert Schlingensief autobiotheatral seine persönlichen Erfahrungen und Gefühle, seine »Lebensfragen«[334] und Lebensthemen. Bei aller »inflationären Offenheit«[335], das Private und Intime zum Material zu machen, das in die Inszenierungen eingearbeitet wird, ist es Schlingensief ein Anliegen, die Vermitteltheit seiner theatralen Selbstdarstellung zu markieren. Um sich »innerlich so ein bisschen von dem Privaten« zu entfernen, greift er auf eine »Form von Verkleidung« zurück: In *Atta Atta* trägt Schlingensief eine Perücke.[336] Der Umstand, dass sich diese kaum von seiner realen Frisur unterscheidet, unterstreicht das Paradoxon der vermittelten Unmittelbarkeit und ist als eine Spielform ironischer Authentizität zu verstehen.

3.1.2.3 Die erste große Liebe

Ironische Brechungen charakterisieren ebenfalls jene Szenen, die Christoph in Interaktion mit Inge zeigen. Inge ist eine weitere Person aus dem Leben des Autor-Regisseurs, die in *Atta Atta* referenziert wird. Bei Inge handelt es sich, wie in den posthum veröffentlichten Memoiren Schlingensiefs nachzulesen, um seine »erste große Liebe«.[337] Da er sie nicht dazu überreden konnte, Oberhausen zu verlassen und ihm nach München zu folgen – Schlingensief hatte dort ein Studium der Germanistik, Philosophie und Kunstgeschichte begonnen –, endete die Beziehung.[338] In *Atta Atta* wird Inge, dargestellt von dem Volksbühnenschauspieler Fabian Hinrichs, durch Christoph wie folgt eingeführt: »Neben mir sitzt die Inge. Die Inge und ich waren 1979 drei Jahre [lang] zusammen, 1979 hat sie mich verlassen. Aber sie beeinflusst noch heute mein Leben. Durch diese Trennung bin ich zur Autonomie gekom-

333 Ebd.
334 Hegemann, in: Hegemann/Mühlemann 2011, S. 146.
335 Hegemann, in: Hegemann/Hoffmann 2000, S. 296.
336 »Ich hab schon eine Perücke auf, das ist immer wichtig, die zieh ich auch öfter auf neuerdings, weil ich dadurch mich dann auch so ein bisschen von dem Privaten zumindest für mich innerlich entferne und so eine Form von Verkleidung habe«; Schlingensief, in: »Hinter der Bühne« 2004, Min. 10:16–10:29 (Transkription der Verfasserin).
337 Schlingensief 2012, S. 207.
338 Ebd., S. 208.

men.«[339] Das Verlassenwerden durch die Jugendliebe stellt für den *Atta Atta*-Künstler eine traumatische Verletzung dar, zugleich wirkt sie als Initialzündung für seine künstlerische Entfaltung. In einer späteren Szene richtet Christoph das Wort direkt an Inge:

> 1979 hast du mich verlassen, und noch heute denke ich an dich. Du hast mich so verletzt innerlich, du hast mich eigentlich zerstört. Du hast mein ganzes Hormonleben, meine Liebe, alles, was ich mit Liebe verbunden habe, komplett zerstört. Aber dafür liebe ich dich. Ich liebe dich dafür! Weil du ein Zeichen in mir hinterlassen hast. Wer kann das schon heutzutage sagen? Inge, Inge, Inge, Inge, Inge! Allahu akbar![340]

Schlingensief beschwört die zerstörerische Kraft der Liebe, darüber hinaus deutet er ein künstlerisches Selbstverständnis an, das Leiden als Motor und Nährboden der Kunst, seelischen Schmerz als Voraussetzung für das Künstlersein begreift. Die zerstörerische Wirkung, die Christoph seiner ›ersten großen Liebe‹ attestiert, prädestiniert Inge dafür, im Theaterstück als Apologetin des Attaismus aufzutreten. So fungiert Inge in *Atta Atta* als Personifikation eines Kunstverständnisses, das Kunst und Destruktion bzw. Kunst und Terror zusammendenkt. »Vielleicht sind wir auch nur so empfindlich, Christoph, weil wir wirklich im Innersten Terroristen sind«, verkündet Inge. »Ich würde mich am liebsten mit allem, was ich habe, in die Luft sprengen.«[341] Den Diskurs von der destruktiven Kunst ironisiert Schlingensief, indem er Slapstick-Einlagen einsetzt.[342] Dabei ist festzustellen, dass den Dialogen zwischen Christoph und Inge eine weitgehend chorische Qualität eignet: Vordergründig dialogisch aufgebaut, erweist sich ihr Sprechen nicht als konfliktuös, sondern als additiv.[343] Mit dieser »Monologisierung des Dialogs«[344] tendieren besagte Sequenzen zu einer Auflösung von Figuren und Fabel, wie sie für das postdramatische Theater typisch ist.

3.1.2.4 »Dore, im Keller sind noch Nägel!«

Ganz richtig konstatiert Seeßlen, dass Schlingensiefs selbstreferenzielle Arbeiten die Gefahr eines »merkwürdigen Insidertums« bergen: »Manches vom Schlingensief-

339 Transkript *Atta Atta*.

340 Ebd.

341 Ebd. Zugleich weist der Name *Inge* – darauf macht Vanessa Höving aufmerksam – »auf Schl*inge*nsief«; Höving 2022, S. 297. Demzufolge ließe sich Inge auch als Personifikation der (selbst-)zerstörerischen Kraft in Christoph selbst deuten. Für Höving ist damit »das Phantasma des ganz aus sich selbst schaffenden Künstlers« angesprochen.

342 Exemplarisch sei hier auf die Szene »Schamhaar und TNT« verwiesen; Regiebuch *Atta Atta*, S. 14–16.

343 Vgl. H.-T. Lehmann 2015, S. 233. »Die Figuren reden dann nicht so sehr aneinander vorbei, sondern sozusagen alle in die gleiche Richtung«, sodass der »Eindruck eines Chors« entsteht.

344 Ebd.

Humor versteht man vielleicht nur, wenn man drinnen ist.«[345] Dies trifft besonders für eine Sequenz in *Atta Atta* zu, in der Schlingensief den Filmemacher Werner Nekes (1944–2017) imitiert. Ihn hatte der Autor-Regisseur 1982 kennengelernt, woraufhin er als Nekes' Assistent drei Jahre lang in dessen Familie lebte.[346] In *Atta Atta* schlüpft Schlingensief kurzzeitig in Nekes' Rolle, hektisch nach Ehefrau Dore rufend, um auf Anekdoten anzuspielen, die er in dessen Haushalt erlebt hat. Diese können vom Publikum, ohne Detailkenntnisse aus Schlingensiefs Privatleben, nicht erschlossen werden. »Dore, im Keller sind noch Nägel!«, ruft Christoph beispielsweise. »Dore, Nägel! Dore, wo bist du denn?«[347] Wieder handelt es sich um Anspielungen, die durch Schlingensiefs Memoiren *Ich weiß, ich war's* (2012) erhellt werden. Darin geht der Autor-Regisseur auf die Schwierigkeiten im Zusammenleben und -arbeiten mit Nekes ein und erzählt: »Ich weiß noch: In den ersten zwei Wochen musste ich in Nekes' Keller Hunderte von verrosteten Nägeln gerade kloppen. Ohne Erklärung, einfach so.«[348]

Mit dem Verweis auf Nekes, der vor allem im Experimentalfilm engagiert war, ruft Schlingensief eine prägende Phase seines künstlerischen Werdegangs auf: »Von Werner Nekes habe ich gelernt, wie viel in der Kunst eigentlich durch die Fehler entsteht.«[349] Durch ihn wird Schlingensief »mit einem Virus gegen den Mainstream versorgt«.[350] Doch ist in *Ich weiß, ich war's* ebenso von Schlingensiefs Bedürfnis zu lesen, sich von dem Lehrer und Vorbild zu lösen und sich von Nekes' »Avantgardewahn« zu befreien.[351] Ebendiese Ambivalenz prägt sich der beschriebenen Theaterszene ein. So stellt das Nekes-Zitat einerseits eine Hommage dar, andererseits wird Nekes in der Parodie lächerlich gemacht. Für Schlingensief hat dieses Vorgehen Prinzip: Auch das für ihn zentrale Vorbild Joseph Beuys wird von ihm in *Atta Atta*

345 Seesslen 1998, S. 48. Diedrich Diederichsen attestiert Schlingensiefs Theater die »Hermetik einer anspielungsreichen, überlagerungsdichten und oft privatistischen Handlungsführung und Inszenierung«; Diederichsen 2011, S. 188.

346 Vgl. Schlingensief 2012, S. 215f.: »Nekes hatte eine sehr gesellige Familie, die meist sehr nett zu mir war, weil ich viel Blödsinn gemacht und sie immer zum Lachen gebracht habe. Irgendwann kam auch mal Beuys zur Tür rein oder Bazon Brock oder Kurt Kren – das war schon sensationell.«

347 Transkript *Atta Atta*. Im Aufführungstext erweist sich die Nekes-Sequenz – im Vergleich zur Nekes-Szene im Regiebuch – als wesentlich ausgebaut.

348 Schlingensief 2012, S. 216.

349 Schlingensief 1998, S. 27.

350 Schlingensief 2012, S. 216. Im Gespräch mit Obrist erläutert Schlingensief: »Ja, Werner [Nekes] ist wichtig gewesen, weil er ein Filmregisseur war, der Filme in einer Art und Weise gemacht hat, wie ich sie mir vorher nicht habe vorstellen können und auch nicht habe vorstellen wollen. ›Experimentalfilmer‹, ›Avantgardefilmer‹ nannte sich das damals. Nekes hat Filme gedreht, indem er den Fotoapparat benutzte, um damit – Bild für Bild, 24 Bilder pro Sekunde – seine Aufnahmen zu machen. Dabei hat er die Handlung natürlich nicht unbedingt in den Vordergrund gestellt. Ich war mehrere Jahre lang sein Assistent, und ihm zu assistieren war schon sehr interessant, weil ich ja eigentlich Mainstreamfilme machen wollte«; Schlingensief/Obrist 2011, S. 298.

351 Vgl. Schlingensief 2012, S. 221.

nachgeahmt.[352] Im Nachspielen drücken sich sowohl Bewunderung als auch Abgrenzung, Infragestellung und Demontage aus.

3.1.2.5 Der Provokateur, der Intellektuelle, der Leidende

Mit den dargelegten autobiografischen Bezugnahmen auf sein Elternhaus, auf seine Jugendliebe Inge und auf den Freund und Lehrer Nekes entwirft der Autor-Regisseur ein theatrales Selbstbildnis, das die Grenzen zwischen Kunst und Leben verwischt. Hinzu kommt, dass die Künstlerbilder, die Schlingensief als Person(a) jenseits der Theaterbühne verkörpert und inszeniert, seine theatrale Selbstdarstellung mitkonstituieren. Man weiß von Schlingensief, dass er die Berichterstattung über seine Projekte und seine Person mit großer Aufmerksamkeit verfolgte.[353] »Gleichzeitig hat er das Selbstbild, das ihm aus den Medien entgegenkam, vollständig inkorporiert«[354] – selbst wenn er mit Fremdzuschreibungen hadert, greift er diese in seiner Arbeit auf und reflektiert sie.[355] So nimmt der Autor-Regisseur, obwohl er an seiner Etikettierung als »Berufsprovokateur« und »Enfant terrible« Anstoß nimmt, auf ebendiese Bezug, wenn er als Bühnenfigur Christoph bei der 18. Aufführung von *Atta Atta* seinen Eingangsmonolog hält:

> Wir sind eine kleine Künstlergruppe, hier vom Prenzlauer Berg. Wir sind auf der Basis von den Wiener Aktionisten tätig. Wir haben in der Tradition von Günter Brus viel gemacht, aber auch Hermann Nitsch oder Claus Peymann. Wir arbeiten jedenfalls so in dieser ganzen Ebene von Aktionismus, von wildem, wildem Herumexorzieren. […] Wir arbeiten mit Kot, mit Urin, wir haben auf die Deutschlandfahne gekackt. Ich selber bin Deutschlands populärster Provokateur. Wo ich nur kann, provoziere ich.[356]

Schlingensief nimmt die gegen ihn vorgebrachte Kritik, allein um der Provokation willen zu provozieren, spielerisch auf, um sich in die Ahnenreihe der Wiener Aktionisten und ›großen Provokateure‹ Brus und Nitsch zu stellen.[357] Folglich werden

352 Zu Schlingensiefs Bezugnahmen auf Beuys siehe unten, S. 148–166.

353 Vgl. etwa Claus Philipp, in: Philipp et al. 2011, S. 139.

354 Philipp, in: ebd.

355 Vgl. Pogoda 2019, S. 238.

356 »Hinter der Bühne« 2004, Min. 21:22–22:08 (Transkription der Verfasserin). Jene 18. Aktion von *Atta Atta* fand am 18. Januar 2004 statt. Schlingensief referiert hier auf die Wiener Aktionisten Nitsch und Brus, vornehmlich auf Brus' skandalösen Auftritt während der Gemeinschaftsaktion *Kunst und Revolution* (1968), in deren Rahmen der Künstler öffentlich urinierte und defäkierte und daraufhin wegen »Verunglimpfung der österreichischen Fahne und Hymne« mit einer mehrmonatigen Arreststrafe sanktioniert wurde. Zu *Kunst und Revolution* siehe weiterführend unten, S. 169.

357 Von Schlingensiefs Ironie zeugt, dass er auch die Theaterarbeit Claus Peymanns dem für die *Atta Atta*-Künstlergruppe als Referenzkunst fungierenden Wiener Aktionismus zuordnet. Die Klassifizierung ist insofern ironisch, da Schlingensief dem langjährigen Intendanten

auch unliebsame, von außen an ihn herangetragene Identitätszuschreibungen für Schlingensief zum Material seines theatralen Selbstbildnisses, das zugleich in einen globaleren Diskurs – hier: in eine Auseinandersetzung mit dem schock- und gewaltaffinen Kunstbegriff der Neoavantgarden – eingelassen ist.

Das Bild des Provokateurs bleibt nicht die einzige Künstlerimago, auf die Schlingensief auf und fernab der Bühne rekurriert. Bedeutend ist ebenso die Rolle des multikompetenten Künstlerintellektuellen, die er mit der Veranstaltung des *Attaistischen Kongresses* für sich reklamiert. Indem Schlingensief Experten zum Zweck wissenschaftlicher Forschung um sich versammelt und sich so ein »intellektuell-künstlerisches Netzwerk«[358] aufbaut, verkörpert er das postmoderne Künstlerprofil, das sich Kompetenzen der Kunstwissenschaft und -theorie aneignet, mithin das humanistische Konzept des *uomo universale* nachahmt. Schlingensief nimmt die während der Probenarbeit im Kollektiv entwickelten philosophischen und kunstwissenschaftlichen Theorieüberlegungen auf, um sie als Explikation für seine Theaterarbeit nutzbar zu machen. Selbstironisch erklärt Christoph in *Atta Atta* die Berliner Volksbühne zum intellektuellen Zentrum: »Das ist Berlin! Das ist der Prenzlauer Berg! Das ist die Volksbühne! Hier kommt man an, weil's hier brennt, weil's hier brennt. Weil's hier intellektuell wichtig wird!«[359] Das Bild des Künstlerintellektuellen wird auch dann aufgerufen, wenn Christoph – direkt aus der Suhrkamp-Taschenbuchausgabe lesend – aus Luhmanns *Die Kunst der Gesellschaft* zitiert. Dabei macht sich Schlingensief den Luhmann'schen Text nur scheinbar als Rollenrede zu eigen, vielmehr stellt er ihn, etwa durch eine singende Rezitationsweise, als fremdes Sprachmaterial und entleerte Diskurshülle aus, derer er sich wie eines Requisits bedient.[360] Während

des Berliner Ensemble realiter kein transgressives Wirkpotenzial zuspricht. Vielmehr wirft er ihm ein strategisches, auf das Gefallen des Publikums ausgerichtetes Theater vor: Dem Geschäftsmann Peymann gehe es allein darum, so äußert sich der Autor-Regisseur im Interview, »dass das Konto wächst und dass man Erfolge vorweisen kann«; Schlingensief, in: Schlingensief/Laudenbach 2003. Bereits in Schlingensiefs Theaterstück *Rosebud* wird Peymann zur Zielscheibe ironischer Seitenhiebe; vgl. Schlingensief 2002a, S. 96 u. 109.

358 Pogoda 2019, S. 268.

359 Transkript *Atta Atta*.

360 Schlingensief zitiert aus dem Kapitel »Die Funktion der Kunst und die Ausdifferenzierung des Kunstsystems«; Luhmann 1999, S. 215–300. So liest Christoph – in der Eingangsszene, in der die Mitglieder der Künstlergruppe auf dem Sofa sitzen und sich reihum vorstellen – die folgende Passage aus *Die Kunst der Gesellschaft* vor: »Die ›andere‹ Welt der Kunst kann nur dadurch kommunizierbar bleiben, daß man Referenzen auf unsere eingeübte Welt kappt. Und der Betrachter, der im Normalen zu Hause ist, ist raffiniert. Man muss ihm *jeden* Weg zurück in seinen Alltag versperren und jede Vermutung unterbinden, daß der Künstler anderes im Sinn hatte als das, was das Kunstwerk zeigt«; ebd., S. 247. Im Zusammenspiel mit den Texten der anderen Akteure – Horst Gelonnek improvisiert ein kurzes Statement zur Malerei in Deutschland (»Diese Malerkunst ist eine Sauerei!«), Fabian Hinrichs liest eine Inhaltsangabe von Wagners *Tannhäuser* vor, Helga Stöwhase dagegen einen Text über Schizophreniekranke – erweist sich der Luhmann'sche Text als entleertes Sprachmaterial, das Schlingensief als ebensolches ausstellt, zumal er sich während des Vorlesens das Lachen verkneifen muss. Das zweite längere Luhmann-Zitat folgt in einer späteren

sich der Autor-Regisseur fernab der Bühne, beispielsweise in Interviews, durchaus als Künstlerphilosoph präsentiert, der seine Ausführungen – unter Rückgriff auf Luhmann, Sloterdijk, Weibel und Groys – kunsttheoretisch zu fundieren sucht,[361] bricht er diese Figuration auf der Theaterbühne auf und gibt sie der Lächerlichkeit preis.

Ein weiterer zentraler Künstlertopos, der das Schlingensief-Bild bestimmt, ist der des *exemplary sufferer*[362]. Rezensenten von *Atta Atta* sehen in Schlingensief einen Märtyrer, der sich ungeschützt ausliefert und verausgabt, um – im Selbstopfer für das Publikum – eine kathartische Wirkung anzustreben. In diesem Sinne will Peter Laudenbach Schlingensiefs »rituelles Trash-Theater« als Versuch begreifen, »einen spielerischen Umgang mit dem realen Schrecken zu erproben«: »St. Christopherus trägt fern aller Bescheidenheit das Elend der ganzen Welt. Es ist ein harter Job, aber irgendwer muss ihn machen.«[363] Demgemäß wird der *Atta Atta*-Inszenierung »eine melancholische Grundstimmung«[364] attestiert.

Dieses vom Feuilleton evozierte Künstlerbild deckt sich mit der medialen Selbstinszenierung Schlingensiefs, der die Imago des leidenden Künstlers ausdrücklich kultiviert, wenn er sich im Interview als manisch-depressiv outet und erklärt: »Ich quäl mich unheimlich viel«.[365] Zugleich deklariert er sein existenzielles Unwohlsein zur Sublimierungsgrundlage lustvoller Kunstproduktion.[366] Auch in *Atta Atta* ist das Leiden des Künstlers einerseits als qualvolles Schicksal, andererseits als Motor künstlerischen Schaffens dargestellt.

Charakteristisch für das Gros der Künstlerdramen sei, schreibt Helmut Weidhase im *Literatur-Lexikon* (2008), »dass in den dargestellten Nöten und Gefährdungen des Künstlerdaseins sich biograph[ische] Details (z. T. verschlüsselt) aus dem Leben der Autoren bekenntnishaft spiegeln«.[367] Weidhase knüpft damit an den 80 Jahre zuvor erschienenen Eintrag Werner Deetjens im *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte* an. Das Künstlerdrama gehe zumeist »aus einem persönlichen Kern« hervor, so Deetjen, »insofern der Verfasser sich der Wesensart oder dem Schicksal dessen verwandt fühlt, den er zum Helden seines Werkes wählt, und sich unter fremder Maske

---

Szene, in der Schlingensief den neben ihm knienden Achim von Paczensky belehrt; hierzu mehr unten, S. 154f.

361 Vgl. etwa Schlingensief/Laudenbach 2003.

362 Zur Imago des *exemplary sufferer* siehe Kapitel II, S. 49.

363 Laudenbach 2003. Andreas Schäfer spricht Schlingensief eine geradezu schamanistische Qualität zu und erklärt *Atta Atta* zum Mysterienspiel; vgl. Schäfer 2003. Ähnlich auch Glauner 2003.

364 Laudenbach 2003. Vgl. ebenso Schaper 2003 (»satte Melancholie« und »düster meditativ«) sowie Bienert 2003 (»Melancholie in Aktion«).

365 Schlingensief/Behrendt 2007, S. 18. Im Interview spricht Schlingensief von selbstverursachtem »Unglück« und von »Selbstzerstörung«. Depression und manisch-depressives Verhalten thematisiert er bereits in Schlingensief 1998, S. 37 und Schlingensief/Hoffmann 2000, S. 303.

366 Vgl. Schlingensief/Behrendt 2007, S. 18.

367 Weidhase 2008a.

darstellt« – was die Behandlung des Stoffes subjektiv werden lasse.[368] Hier scheinen Anklänge an Wolfgang Menzels Kritik an der dem Künstlerdrama inhärenten auktorialen Selbstbezüglichkeit durch.

Im postdramatischen Kunst- und Künstlerdrama Schlingensiefs versteckt sich der Autor nicht mehr länger ›unter fremder Maske‹. Sieht man von den für ihn typischen Insider-Witzen ab, verzichtet Schlingensief in *Atta Atta* auf eine Verschlüsselung des autobiografischen Bezugs. Vielmehr stellt sich der Autor-Regisseur ostentativ selbst dar und weist sich als Mittel- und Referenzpunkt seines Theaterstücks aus: Christoph spielt Christoph. Der Großteil der in *Atta Atta* virulenten Kunst- und Künstlerdiskurse entfaltet sich an Schlingensiefs Person(a). Dabei ist festzuhalten, dass sich der von Weidhase angesprochene Bekenntnischarakter des traditionellen Künstlerdramas bei Schlingensief zum autobiotheatralen Credo »Theater ist für mich Beichte«[369] steigert. Das Herstellen von ›Wahrhaftigkeit‹ und ›Authentizität‹ auf der Theaterbühne schließt Verstellung, Zuspitzung und Ironisierung jedoch nicht aus. Im Gegenteil: Momente, die die Theatersituation offen reflektieren, bringen eine »fiktive Authentizität« hervor, »die sich selbst als solche durchschaut«[370] und sich vom Publikum als solche durchschauen lässt. Schlingensiefs postdramatisches Künstlerdrama, so lässt sich bilanzieren, zeichnet sich durch eine Potenzierung und Radikalisierung der schon im traditionellen Künstlerdrama angelegten selbstbezüglichen Struktur aus.

Autobiografische Bezüge verknüpft Schlingensief in *Atta Atta* mit bekannten Künstlertopoi und -motiven; dazu zählen die Frage nach künstlerischer Autonomie, die Konfiguration des Außenseiterkünstlers und die topische Vorstellung vom seelischen Schmerz als Urquell künstlerischer Produktivität, ein Topos, der auf den Status des Künstlers als ›exemplarisch Leidender‹ hindeutet. Gleichfalls finden Künstlerbilder, die Schlingensief fernab des Theaterraums verkörpert und die ihm als Autor-Regisseur zugeschrieben werden, Eingang in das Stück: So stellt er sich auf der Bühne als Berufsprovokateur in der Tradition des Wiener Aktionismus vor, ferner inszeniert er sich als Luhmann rezitierender Künstlerphilosoph, der die Volksbühne zum intellektuellen Zentrum Berlins erklärt. Personen aus dem Leben Schlingensiefs werden – durch Schauspieler repräsentiert – in die in *Atta Atta* geführten Kunstdiskurse funktional eingebettet. Die Figur Inge, in der sich im übertragenen Sinn Liebe und Leid des Künstlers schicksalhaft verschränken, fungiert als Hypostasierung des Attaismus: In ihrem Zusammendenken von Kunst, Terror und Gewalt verweist Inge auf das Prinzip ›Kunst als Destruktion‹. Den Kunstterror kontrastiert Schlingensief mit dem psychologischen Terror im Kontext der Familie. Als kunstfeindliches Element stehen die Eltern der künstlerischen Entfaltung ihres Sohnes entgegen. Sie zeigen sich über Christoph als grenzüberschreitenden Sonderling entsetzt und reagieren auf dessen künstlerische Aktivität entweder mit Abwehr oder Desinteresse.

368 Deetjen 1926/1928, S. 169f.
369 Schlingensief, zit. nach Hegemann 2021, S. 367.
370 Hegemann 1998, S. 163.

Der bislang nur in Ansätzen skizzierte Eltern-Sohn-Konflikt bildet einen grundlegenden Teil der von Schlingensief in *Atta Atta* verhandelten Künstlerproblematik. In der Kollision von Künstlertum und Bürgertum trägt sie durchaus konventionelle Züge: Schlingensief zeigt einen Künstler, der – sich vergeblich um elterliche Anerkennung bemühend – mit der bürgerlichen Wertewelt kollidiert. Es gilt, die in *Atta Atta* erzählte Familiengeschichte eingehend zu analysieren und herauszuarbeiten, wie Schlingensief den Konflikt zwischen Künstler und Familie kunst- und künstlerdramatisch ausgestaltet.

3.2 Künstler und Familie

3.2.1 Die Familie als Keimzelle von Terror und Verbrechen

In *Atta Atta – Die Kunst ist ausgebrochen* nimmt Schlingensief Elemente des Familiendramas auf: Den Künstlerprotagonisten Christoph zeigt er in einer konfliktuösen Eltern-Sohn-Beziehung, die von missglückender Kommunikation und einem diffizilen Zusammenleben geprägt ist – Faktoren, die sich wiederum auf das künstlerische Tätigsein der Hauptfigur auswirken. In der Darstellung des Familienkonflikts interessiert sich Schlingensief insbesondere für die in der Familie wirkenden Gewaltmechanismen und -zusammenhänge. Hierbei projiziert er die von den Ereignissen des 11. September 2001 angestoßene Frage nach dem Zusammenhang zwischen Terror und Kunst auf den familialen Mikrokosmos. Treffend stellt Martin Seel mit Blick auf *Atta Atta* fest: »Die Plattform, um die sich alles dreht, bildet das, was im Jargon der siebziger Jahre der ›Terrorzusammenhang der Kleinfamilie‹ hieß.«[371] Schlingensiefs Dramaturg Hegemann beruft sich dezidiert auf das Dispositiv des kleinfamiliären Terrorzusammenhangs, wenn er den Begriff der Familie als problematisch ausweist: »Familie verbindet man gerne mit der Keimzelle von Terrorgewalt und Verbrechen. Das wird bereits von den griechischen Tragödien gezeigt.«[372] Mit diesem negativ aufgeladenen Familienbild operiert Schlingensief in *Atta Atta*, es mit dem antiken Ödipusmythos und seinen psychoanalytischen Implikationen verbindend. Christoph erlebt Familie als ein Gefängnis, aus dem er auszubrechen bestrebt ist – eine für das Künstlernarrativ topische Konfiguration. Seine Rebellion mündet in gewaltförmige Eskalation: Der Künstlerprotagonist schändet seine Mutter.

---

371 Seel 2007, S. 222.

372 Hegemann, in: Hegemann et al. 2011, S. 269. Auch in seinem Text *Flucht in die Familie. Die Keimzelle des Staates gebiert Ungeheuer* beschreibt Hegemann »Familie als eine[] gefährliche[] Zusammenballung gegenseitiger Abhängigkeiten und abgründiger Konflikte« und spricht vom »hierarchische[n] Familienverband mit seinen persönlichen Dauerabhängigkeiten«. »[F]amiliäre[] Enge und familiären Terror[]« stehen familiärer Sicherheit und Geborgenheit als positiven Funktionen von Familie gegenüber. Bei aller Kritik an dieser »beklemmende[n] und anachronistische[n] Institution« endet Hegemanns Aufsatz mit einem Plädoyer für die Familie; Hegemann 2021, S. 38f., 41 u. 43.

Gewalt, die Schlingensief in seinen Arbeiten in Szene setzt, ist immer auch gegen das bürgerliche Leben gerichtet, das die Familie repräsentiert, jedoch der ›Künstlernatur‹ zuwiderläuft. In einem Interview reflektiert der Autor-Regisseur: »Die Lust auf Gewalt, die ich kenne, ist eine aus der eigenen Kleinbürgerlichkeit«.[373] Um sich und seine Kunst zu behaupten, muss der *Atta Atta*-Künstler gegen sein spießbürgerliches Elternhaus revoltieren. »Ja, schau mal die Flecken an! Wo kommen denn die Flecken her? Die gehen doch nie wieder raus!«,[374] jammert die Mutter über Malfarbe auf dem Perserteppich – das Wohnzimmer soll vom Schmutz der Kunst unberührt bleiben. Die Kunstaktionen des Sohnes drehen sich aber gerade um »das Beschmutzen von vorgegebenen Ordnungen«[375]. Kunst wird zum Druck- und Gewaltmittel, das auf die Zerstörung der familialen Ordnung hinausläuft. Indem das Bühnenbild eine augenfällige Nähe von Künstleratelier und Elternwohnzimmer in Szene setzt, ist bereits szenografisch angedeutet, dass Christophs sexuell aufgeladene Kunstproduktion, die sich *in actu* auf der Bühne vollzieht, an den ödipalen Konflikt gekoppelt ist, der das Eltern-Sohn-Verhältnis in *Atta Atta* bestimmt.

3.2.2 Abstieg ins Unbewusste

Die Darstellung des schaffenden Künstlers im traditionellen Künstlerdrama zielt darauf ab, dem Publikum den geistigen und seelischen Zustand des Künstlerprotagonisten vor Augen zu führen.[376] Auch in *Atta Atta* können die Zuschauer am künstlerischen Schaffen Christophs teilhaben. Sein in der Bühnenmitte platziertes Atelier ist mit einer Staffelei, mehreren Leinwänden sowie einem Klapptisch ausgestattet, auf dem Pinsel und Behälter mit Farbe bereitstehen. An den Atelierraum grenzt, durch einen schmalen Flur getrennt, ein Nebenzimmer an, auf dessen Boden eine Matratze liegt. Aus einfachen Holzleisten gezimmert und zum Publikum hin geöffnet, ist jenes Setting reproduziert, das Paul McCarthy in seiner Videoperformance *Painter* (1995) bespielt – eine Arbeit, die in *Atta Atta* mehrfach zitiert wird. Unter vollem Körpereinsatz, nachgerade im Wahn, stürzt sich Christoph in Malaktionen, die von aggressiv-hysterischen Anwandlungen begleitet werden. Im Stile Jackson Pollocks spritzt und schmiert er Farbe auf die Leinwände, schlitzt sie à la Lucio Fontana auf, bearbeitet die Bildträger mit der Kettensäge und setzt – als Referenz auf McCarthys *Penis Paintings* – Genital und Gesäß, in Farbe getaucht, als Malinstrument ein. Wie ich im Folgenden darlegen werde, referiert Schlingensief damit auf sexuell aufgeladene, vornehmlich männlich codierte Kreativitätskonzepte.

Der obsessive Malakt des *Atta Atta*-Künstlers, dem Action-Painting nachempfunden, vollzieht sich als »Ereignis«, in dessen Zuge der Maler der Leinwand, einer

373 Schlingensief, in: *Lust auf Gewalt* 1997 (Transkription der Verfasserin).
374 Transkript *Atta Atta*.
375 Schlingensief, in: Schlingensief/Laudenbach 2003.
376 Vgl. Schaff 1992, S. 117.

»Arena« gleich, kämpferisch gegenübertritt.[377] Jackson Pollock (1912–1956), der wohl wichtigste Vertreter des Action-Painting, schuf seine sogenannten Drippings, indem er Farbe auf die an der Wand oder auf dem Boden fixierten Leinwände tropfen ließ, verspritzte und schleuderte. Mit seinen Malakten geht »ein Primat der Gesten und Aktionen«[378] einher. Ihre Performativität lässt das Künstlersubjekt in den Vordergrund treten, es schiebt sich gleichsam vor das Werk, das den Status bloßer »Spuren und ›Protokolle‹« erhält.[379] Von der herausragenden Bedeutung der Künstlerpersönlichkeit zeugt auch die Rezeption Pollocks: Der alkoholkranke Künstler wird nach seinem Tod als »tragisches Genie« verehrt, »das seine Malerei in einer existenzialistischen Geste aus dem tiefsten Inneren heraus schuf; seine Farbaktionen gelten als körperlicher Ausdruck seelischer Kämpfe«.[380]

Schlingensief greift den Topos der gefährdeten, selbstzerstörerischen Künstlerpersönlichkeit auf, wenn er sich in einer kurzen Sequenz von *Atta Atta* als Whisky trinkender Kettenraucher zur Schau stellt, damit Klischeevorstellungen vom zügellosen Künstlerbohemien ironisch auf die Spitze treibend. Dass der Künstler mit sich ringt, wird besonders in den Malaktionen deutlich, die als innerer Kampf dargestellt werden: »Lass mich in Ruhe mit deinen Drecksfantasien!«, schreit Christoph die Leinwand an. »Ich will das nicht. Aber es kommt, es kommt! Es ist in einem drin. Es muss raus. Es muss raus. Es muss alles raus!«[381] Der Künstler, in einen rauschhaft-erregten Zustand versetzt, erweist sich hier als Medium unbewusster Kräfte, durch das ›Es‹ unwillkürlich und unkontrolliert produktiv wird: »›Etwas‹ erzeugt sich dabei selbst«.[382] Die Inspiration vollzieht sich gegen den Willen des Künstlers, der sich – um an dieser Stelle psychoanalytische Terminologie zu gebrauchen – gegen die Regression sträubt, d. h. gegen das Zurückfallen des Ichs in ein primitives Stadi-

---

377 In seiner 1952 publizierten Schrift *The American Action Painters* führt der Kunstkritiker Harold Rosenberg, vermutlich angestoßen durch Hans Namuths Dokumentarfilm über Pollock, aus: »Zu einem bestimmten Zeitpunkt erschien einer Reihe amerikanischer Künstler die Leinwand plötzlich nicht mehr als Fläche, auf der ein wirklicher oder imaginierter Gegenstand reproduziert, neu entworfen, untersucht oder ›ausgedrückt‹ werden sollte, sondern als eine Arena, in der es zu agieren galt. Nicht ein Bild gehörte auf die Leinwand, sondern ein Ereignis. Der Maler ging nicht mehr mit einem Bild im Kopf an die Staffelei; er trat mit einem Material in der Hand an sie heran, um damit dem anderen Stück Material vor seiner Nase etwas anzutun. Das Bild war jetzt das Ergebnis dieses Zusammentreffens«; Rosenberg 2003, S. 708.

378 Mersch 2002, S. 216f.

379 Ebd., S. 217.

380 Krieger 2007, S. 136.

381 Transkript *Atta Atta*.

382 Mersch 2002, S. 217. In diesem Sinne ließe sich auch das Luhmann-Zitat deuten, das Christoph dem Freund Nitsch zur Begrüßung rezitiert: »Hör mal, was ich gefunden hab: ›Ein Kunstwerk zeichnet sich durch die geringe Wahrscheinlichkeit seiner Entstehung aus.‹ Ist das nicht irre?«; Transkript *Atta Atta*. Die Kunst entzieht sich einer voraussehbaren Logik, sie muss ›einfach passieren‹. Für Hegemanns und Schlingensiefs Kunstverständnis spielt dieses Luhmann'sche Diktum eine grundlegende Rolle; vgl. Hegemann 2021, S. 185 und *Vier Dinge braucht die Kunst*, in: ebd., S. 410–416.

um und auf dessen verbotene Wünsche, Begierden und Triebe frühkindlichen Ursprungs. Dagegen erhält der Akt künstlerischer Schöpfung sublimierende Funktion: Das Ich bannt die verdrängten Triebe und Begierden, die ›Drecksfantasien‹, indem es sie in künstlerisches Schaffen umsetzt, woraufhin Gefühle der Erleichterung und Entladung folgen.[383]

Mit Schlingensiefs Arbeiten gehe ein Abstieg in die Tiefen des Unbewussten einher, weshalb Seeßlen sie zu »Exorzitien« erklärt: »Austreibung der familiären und nationalen Gespenster«.[384] Das zentrale Thema der *Atta*-Trilogie erkennt auch Teresa Kovacs darin, »[d]as Böse durch die eigene Kunstproduktion zu kontrollieren«:

> Die Arbeiten greifen die spätromantische Idee auf, dass das Böse nicht getilgt werden kann. *Attabambi Pornoland* inszeniert beispielsweise den Versuch, sich vom Bösen loszulösen, indem im Rahmen des Abends verschiedene Triebbefriedigungen durchgespielt werden, die von Masturbation bis zu Inzest reichen.[385]

Was Kovacs für *Attabambi, Pornoland*, den dritten und letzten Teil der *Atta*-Reihe feststellt, trifft gleichfalls auf *Atta Atta* zu. Auch hier wird die Überschreitung des Inzesttabus auf die Bühne gebracht. Rückblickend notiert Hegemann über Schlingensiefs Arbeit: »Der Kunstraum des Theaters, der manchmal weit über das Theater hinausging, sollte sein öffentlicher Beichtstuhl sein. Dort sollten alle Sünden und alle Grauenhaftigkeiten, die ein Mensch so im Kopf hat – und er dachte nie, er sei der einzige, der so etwas im Kopf hat – zum Leben erweckt werden, da sollte das Furchtbarste und Schrecklichste, das Schockierendste, was man sich überhaupt vorstellen kann, gefahrlos Wirklichkeit werden.«[386] Das Schlingensief'sche Theater behauptet demzufolge eine auf Katharsis ausgelegte Wirkungspoetik: Mit der theatralen (also gefahrlosen) Darstellung verbrecherischer und sexueller Entgrenzung soll – für Akteure und Zuschauer gleichermaßen – eine bereinigende Entladung aufgestauter und gefährlicher Affekte erzielt werden.

---

383 Vgl. Kris 1977, S. 190. Der der Freud'schen Schule verpflichtete Psychoanalytiker und Kunsthistoriker Ernst Kris beschreibt diese Dynamik in seinen 1952 veröffentlichten *Psychoanalytic Explorations in Art* (dt. *Die ästhetische Illusion. Phänomene der Kunst in der Sicht der Psychoanalyse*); siehe ebd., bes. Kapitel 5: »Psychologie des künstlerischen Produktionsprozesses«, S. 162–194.

384 Seesslen 1998, S. 69 f.

385 Kovacs 2017, S. 71. Vgl. auch Schlingensief über seine Filme: »Die Grundlage meiner Existenz ist Angst, und diese Angst ist teilweise so bedrohlich, dass ich keine Lust habe, sie zu spüren. […] Und deshalb suche ich für diese Angst ein Bild, und wenn ich das mache, komme ich wieder zu dem Punkt von der Gewalt, da baue ich nachher Bilder, da suche ich Bilder, da erzeuge ich Bilder, damit ich dieser Angst begegnen kann, und benutze dabei Gewalt, wende Gewalt an«; *Lust auf Gewalt* 1997 (Transkription der Verfasserin).

386 Hegemann 2021, S. 367.

3.2.2.1 *Penis Paintings*

Atta Atta fordert eine psychoanalytische Lektüre geradezu heraus, besonders Christophs Atelierszene bietet hierfür Anknüpfungspunkte. Ein Leitmotiv dieser Szene bildet die demonstrative Verschränkung von Virilität und kreativer Potenz. Der sexuelle Charakter der Malakte wird nicht verschleiert, sondern ostentativ herausgestellt, wenn der Künstler mit in Farbe getünchtem Penis über die auf dem Boden liegende Leinwand herfällt und einen Geschlechtsakt simuliert.

Bereits der durch Schlingensiefs Action-Painting zitierte Pollock-Mythos weist, wie Verena Krieger herausstellt, sexuelle Anspielungen auf: »So erscheint der Pinsel als Phallus, der Farbspritzer wie Ejakulat verstreut, während die Leinwand den Status des Weiblichen vertritt, das als Objekt seines schöpferischen Selbst-Ausdrucks dient.«[387] Was in Pollocks Malvorgängen als Metapher männlicher Schaffenskraft erscheint, übersetzt Schlingensief in ein unmissverständlich konkretes Bild. In diesem Sinne ist ebenso die Referenz auf den von Lucio Fontana explorierten und auch von McCarthy in *Painter* aufgerufenen »Topos der Leinwandperforierung«[388] zu verstehen: Rabiat sticht Schlingensief mit dem Pinselstil auf den Bildträger ein – die das weibliche Genital symbolisierende Leinwand wird durch den Künstler gewaltsam penetriert. Potenziert wird dieses Bild, wenn Schlingensief mit Motorsäge auftritt und aus der Leinwand ein Dreieck sägt, das im Regiebuch als »heiliges Dreieck«[389] ausgewiesen ist. Diese deutlich ikonoklastisch-blasphemische Züge zeigende Aggressions- und Destruktionskunst präfiguriert die in späterer Szene dargestellte Vergewaltigung der Mutter.

Der obsessiv agierende *Atta Atta*-Künstler und seine Eltern, die als Kontrastfiguren im Wohnzimmer »wie Untote auf der Couch«[390] sitzen, treten zueinander in ein Spannungsverhältnis, das sich im Laufe der Atelierszene mehr und mehr zuspitzt. Zunächst begegnen Mutter und Vater dem künstlerischen Schaffen des Sohnes mit Desinteresse. Dieses schlägt in Empörung um, als ein als Farbtube kostümierter Statist auf der Bühne erscheint und zwischen den Eltern auf dem Sofa Platz zu nehmen sucht:

> HERMANN (*der Farbtube Fußtritte gebend*): Karl? Jetzt bringt er wieder seine Farbtube ins Wohnzimmer! Eine Farbtube im Wohnzimmer! Ich mag das nicht. Nein! Das geht doch nicht, Christoph! Diese Farbtuben!
>
> *Bierbichler steht von der Couch auf, schultert die Farbtube und lädt sie wortlos in Schlingensiefs Atelier ab, um sich anschließend wieder auf die Wohnzimmercouch zurückzuziehen.*

387 Krieger 2007, S. 136.
388 Ralfs 2019, S. 44.
389 Regiebuch *Atta Atta*, S. 5.
390 Schaper 2003.

SCHLINGENSIEF (*zur Farbtube*): Was willst du hier? Weg! Geh weg! Weg! Weg! (*Schlägt auf sie ein, bis sie von der Bühne flüchtet.*) Ich will dich hier nie wieder sehen![391]

Die lebende Farbtube bricht als absurdes Element in die Bühnenfiktion ein, sie verleiht der Szene – zur Erheiterung des Publikums – eine surreale, komische Note.

Was als Slapstick und Moment dramaturgischer Auflockerung dient, ist eine weitere Anspielung auf McCarthys Videoperformance *Painter*.[392] Darin tritt Paul McCarthy – verkleidet mit gelockter Blondhaarperücke, einer clownesk vergrößerten Knollnase, ebenso überdimensionierten Händen und Ohren – als Künstlerkarikatur auf, die mit riesenhaften Pinseln und Farbtuben hantiert, um großformatige Leinwände zu bemalen. Eine von McCarthys Farbtuben erwacht zum Leben und bewegt sich, unbeholfen hüpfend, ins Schlafzimmer des Künstlers. Zunehmend verwandelt sich das in *Painter* dargestellte Atelier, ein Abbild der Künstlerpsyche, in einen grotesken Ort kindisch-obszöner Spielereien, in die die menschengroßen Farbtuben involviert sind: McCarthy macht sie zu Objekten sexualisierter Handlungen, wobei Malfarbe, Mayonnaise und Ketchup Körperflüssigkeiten symbolisieren. Im Laufe des Videos wechseln sich Szenen aus dem Künstleratelier mit Szenen ab, die den Maler mit seiner Galeristin sowie mit Kunstsammlern und -kritikern zeigen. Selbstironisch führt McCarthy Klischees des Kunstschaffens und des Kunstbetriebs vor – heroische Künstlermythen gibt er durch »infantile Hanswursterei«[393] der Lächerlichkeit preis.

In der sexuell konnotierten Atelierszene von *Atta Atta* wird Paul McCarthy mehrfach referenziert. Das männliche Geschlecht spielt in McCarthys Arbeiten eine zentrale Rolle, »sei es als Anspielung auf die Kastrationsangst, sei es in der metaphorischen Bedeutung des Phallus als Symbol männlicher Autorität«.[394] Bereits in der Performance *Penis Brush Painting* von 1974 gebraucht McCarthy seinen Penis als Pinsel. Auch in *Painter* wird der Malvorgang als Sexualakt dargestellt, werden Pinsel und Phallus gleichgesetzt. Die Verschränkung von Kreativität und männlicher Sexualität, Aktionskunst und spätkapitalistischer Pop- und Konsumkultur setzt McCarthy in seinen Arbeiten provokant und gesellschaftskritisch in Szene. Er bietet sich für Schlingensief auch deshalb als Referenzfigur an, da sich beide für die infantile Regression des Künstlers interessieren, sie ihn als einen von Triebbedürfnissen gesteuerten inszenieren, dessen künstlerischer Tätigkeit Ventilfunktion für Aggression und Obsession zukommt.[395] Der *Atta Atta*-Künstler tritt – wie der Maler in *Painter* – als ein »verstört-zerstörerische[r] Kind-Mann«[396] auf. Und wie McCarthy in seiner 1987 gemeinsam mit Mike Kelley realisierten Videoperformance *Family Tyranny* die Misshandlung des Sohnes durch den Vater thematisiert,[397] so begegnet uns in *Atta*

391 Transkript *Atta Atta*.
392 McCarthy 1995.
393 Gelshorn 2010, S. 103.
394 Ebd., S. 109, Anm. 37.
395 Vgl. auch Ralfs 2019, S. 53.
396 Hellmich 2003, S. 16.
397 McCarthy/Kelley 1987. »Kelley and McCarthy began to collaborate in 1987 when

Atta die »Kleinfamilie mit ihren libidinösen und ödipalen Zwängen«[398]. »[Much of McCarthy's work] engages with the themes of interfamilial sexuality, abject and abjected masculinity, familial relations as portrayed by Disneyland and television, and the voyeurism engendered by our media culture.«[399] Während McCarthy die heile Disney-Welt demontiert, demontiert Schlingensief das Dispositiv der katholischen, spießbürgerlichen Familienidylle, um unter der bürgerlichen Fassade das Pathologische freizulegen.

3.2.2.2 Ödipale Versuchsanordnung

Immer wieder spiele Schlingensief in seinen Arbeiten »die Versuchsanordnung Familie« und »die verschiedenen Formen des Ödipuskomplexes« durch, konstatiert Catherina Gilles in ihrem Essay über das *Theater von Christoph Schlingensief*.[400] Dem Eltern-Sohn-Konflikt in *Atta Atta* ist der Bezug auf Ödipus ostentativ eingeschrieben. Mit dem Begriff des Ödipuskomplexes bezeichnet Freud, in Anlehnung an Sophokles' Tragödie, die im vierten Lebensjahr einsetzende, libidinöse Bindung des Kindes an die Mutter bei gleichzeitiger Abneigung und Eifersucht gegenüber dem als Rivalen betrachteten Vater. Mit dem Vaterhass gehe Kastrationsangst einher: Der Sohn fürchte die Kastration als Sanktion durch den Vater.[401] Freud will im Ödipuskomplex den »Kern aller Neurosen« erkennen. Zugleich erklärt er ihn zum ausschlaggebenden Impuls für »die Anfänge von Religion, Sittlichkeit, Gesellschaft und Kunst«.[402]

In *Atta Atta* ist die Kunstproduktion des Sohnes, wie bereits angedeutet, eng mit ödipal-inzestuösen Fantasien verwoben – es ist kein Zufall, dass Schlingensief just jenes Gemälde, das er mit seinem Penis gemalt hat, der Mutter zum Geschenk reicht: »Für dich, Mama! Für dich. Ein Geschenk aus vollem Herzen schenk ich dir. Ich

McCarthy won a grant for the express purpose of making a videotape about child abuse, having obtained access to a community television studio for two days of shooting. The actions in *Family Tyranny (Modeling and Molding)* seem to take place in the buried wreckage of a 1950s sitcom […]. ›I am the father, you are the son‹ are McCarthy's instructions to the decade-younger Kelley in a ritual involving a father force-feeding a mayonnaise concoction through a funnel to a Styrofoam ›child‹, a stand-in for Kelley who also plays the role of abused son to McCarthy's tyrant«; Tomic 2013, S. 449f. In der Parodie eines Lehrvideos gibt die Figur des Vaters den Zuschauern Ratschläge: »My daddy did this to me; you can do this to your son, too« oder »Don't worry, they'll remember it«. Mithin zeichnen McCarthy und Kelley das Bild eines generationenübergreifenden Missbrauchs. »In lieu of purgation or sublimation, *Family Tyranny* promises that there will be recurrence. There will be legacy«; Nelson 2011, S. 100.

398 Hellmich 2003, S. 16.
399 Klein 2001, S. 11.
400 Gilles 2009, S. 14.
401 Vgl. Freud 1922, S. 174.
402 Ebd., S. 210.

liebe dir, das glaube mir.«[403] Die Mutter, die seine Kunstaktionen als »Schweinerei« ablehnt, reagiert angewidert auf das Präsent. Der blinde Vater vermag die Kunst des Sohnes ohnehin nicht zu sehen. Seine Erblindung erinnert an die Blendung des Ödipus, die Freud als Kastrationsersatz interpretiert.[404] So erscheint zunächst, in Umkehrung des Ödipus-Narrativs, der Vater als depotenziert. Die Blendung entspringt jedoch keiner Selbstbestrafung, vielmehr deutet eine auf Video aufgenommene Probensequenz der Stückentwicklung an, dass der Vater den Sohn für sein Erblinden verantwortlich macht: »Vielleicht bin ich wegen dir blind geworden«, erklärt der im Wohnzimmersessel sitzende Bierbichler. Woraufhin Schlingensief, ehe er vorgibt, sich die Augen auszustechen, erwidert: »Ich bin schuld, weil ich noch gehen und sehen kann. Ich habe große Schuld auf mich geladen.«[405] Der Sohn begreift die Erblindung des Vaters als eigenes Verschulden.

In der Theateraufführung vollzieht sich die symbolische Kastration Christophs gegen Ende der Atelierszene – hier findet das Gewaltgeschehen innerhalb der Familie seinen ersten Höhepunkt. Es handelt sich um eine Sequenz, deren Effekt zwischen Komik und Beklemmung oszilliert: Schlingensief schleift die bemalte Leinwand, aus der er das ›heilige Dreieck‹ gesägt hat, ins Wohnzimmer zu den Eltern. Nachdem er sich seiner Hose entledigt und sich unter das Bild gelegt hat, hält er ein schlackerndes Dosenwürstchen durch die dreieckige Form. Das Würstchen wird vom Vater, der sich zu ihm vortastet, gewaltsam traktiert, schließlich abgerissen und weggeschleudert. Dabei brüllt Christoph: »Du tust mir weh!«[406] In der Premierenvorstellung wird der Kastrationsakt dadurch unterstrichen, dass sich der Vater die Wurst einverleibt.[407]

Im Fortgang des Stücks ändert sich die kunstfeindliche Einstellung der Mutter, sie wird durch den Sohn zur Kunst verführt.[408] Dass in den Figuren der Eltern durchaus geheimes, kreatives Potenzial verborgen liegt, erklärte der Autor-Regisseur zu Beginn der Theaterproben: »Vater ist aber auch, wenn alle schlafen, plötzlich künstlerisch tätig. Mutter ist auch eine Aktionistin tief drinnen.«[409] Der *Atta Atta*-Sohn begreift

---

403 Vgl. Transkript *Atta Atta*.

404 Freud 1922, S. 175.

405 »Proben-Clips« 2003, Min. 14:49–15:50 (Transkription der Verfasserin).

406 Transkript *Atta Atta*.

407 »Sepp tastet sich zu Christoph vor, nimmt sich das Würstchen und isst es«; Regiebuch *Atta Atta*, S. 6. Ernst Kris hat bei seinen männlichen Patienten beobachtet, dass ihr Inspirationserleben mit unbewussten Imaginationen verknüpft war und dass diese »mannigfachen Erlebnisse der verdrängten Phantasie entspringen, vom väterlichen Phallus befruchtet zu werden und, besonders, ihn sich einzuverleiben«; Kris 1977, S. 194. In *Atta Atta* verkehrt Schlingensief dieses Motiv in sein Gegenteil.

408 Im Regiebuch steht im Nebentext jener Sequenz: »Christoph versucht Irm zur Kunst zu verführen«; Regiebuch *Atta Atta*, S. 23.

409 Schlingensief 2002, Min. 13:58–14:05 (Transkription der Verfasserin). Der künstlerische Aktionismus des Vaters zeigt sich zu Beginn der 13. Szene »Campingleben«: Bierbichler »hackt betörend leichthändig Holz« (Schütt 2003), anschließend bemalt er Hackklotz und Holzscheite mit gelber, roter und blauer Farbe. Währenddessen deklamiert er: »Sie sehen

Kunst als Selbstermächtigungsstrategie – nicht zuletzt dem Vater gegenüber. Kunst und Krieg gleichsetzend, richtet Christoph einen Appell an die Mutter, seinem Beispiel zu folgen:

> SCHLINGENSIEF: Komm, es lohnt sich! Mach mit. Komm, emanzipier dich! Werde autonom. Geh in den Krieg! Mach mit. Mach deinen eigenen Krieg. Egal, für wen du kämpfst, geh einfach rein, schmeiß heut Nacht irgendwelche Granaten irgendwohin, in irgendwelche Zelte. Mach aber was! Mach was! Mach was!
>
> *Bierbichler versucht, Schlingensief wegzuschieben.*
>
> SCHLINGENSIEF (*zu Hermann*): Vergiss ihn! Vergiss ihn! Komm![410]

Die Mutter kommt Christophs Aufforderung nach, verlässt das Wohnzimmer und ihren blinden Ehemann und begibt sich in die Mitte des Bühnenvordergrundes, wo sie mit Mehl und Hammer eine erste Kunstperformance absolviert: Kraftvoll drischt sie mit dem Hammer auf den Bühnenboden ein, auf den sie zuvor Mehl verstreut hat.[411] »Ja, sehr gut, Mama!«, wird sie von ihrem Sohn angefeuert. »Das ist gut! Ja! Geh in den Krieg. Ja, komm, Baby! Lass es raus!«[412] Später wird sie, auf dem Campingplatz an einem Klapptisch, mit einem Eisenstab auf eine Plastikhand einschlagen und damit eine Szene aus *Painter* nachspielen, in der McCarthy mit einem Messer auf die überdimensionierten Plastikfinger seiner rechten Hand einsticht.[413]

Indem der Sohn seine Mutter für die Kunst begeistert, forciert er die Trennung der Eltern. In der 30. Szene hält die Mutter eine weiße Lilie in die Höhe und kehrt, begleitet von Mozarts *Lacrimosa*, in das Wohnzimmer zurück. Dort verkündet sie ihrem Ehemann:

> Karl! Ich glaube, die Kunst hat mich erfasst. Die Kunst ist ein großer Buddhabaum, ein großer Affenbrotbaum, eine große Linde vor dem Tore, und wenn wir sie erleben, dann sitzen wir am Brunnen vor dem Tore, da steht ein Lindenbaum. Wir sitzen unter dem Baum, der ja die Achse des Menschen, die Verbindung Erde-Kosmos darstellt, wie alle Säulen, weshalb Säulen ja gestaltanalog zum Menschen ausgeprägt worden sind. Ich glaube, ich bin erleuchtet. Und die Zungen singen in meinem Hirn. […] Ich bin jetzt endlich befreit. Ich lasse mich nicht mehr unterdrücken. Ich will mich endlich selbst befruchten. Ich glaube an die Macht der Amazonen![414]

---

mir zu und wissen, dass ich gut bin. Sie können sich dem nicht entziehen. Sie sehen mir zu und können sich dem nicht entziehen«; Transkript *Atta Atta*.

410 Transkript *Atta Atta*.

411 Die Aktion wird im Regiebuch wie folgt beschrieben: »Irm [geht] mit Mehl und Hammer zum See, verstreut etwas Mehl (›Puuut – put – put‹) und schlägt dann einige Male mit dem Hammer auf den Boden. Kraftschreie«; Regiebuch *Atta Atta*, S. 24.

412 Transkript *Atta Atta*.

413 Vgl. McCarthy 1995, Min. 25:46–27:00.

414 Transkript *Atta Atta*. Hermann zitiert hier – teilweise wörtlich – aus Bazon Brocks Rede *Ewigkeit als Chance*, die dieser auf dem *Attaistischen Kongress* gehalten hat; vgl. Brock 2003, S. 53.

Die Mutter schildert ein durch Kunst ausgelöstes, (quasi-)religiöses Erweckungserlebnis; die musikalische Untermalung unterstützt ihren pathetisch-erhabenen Sprachstil. Sich als Künstlerin zu entdecken und zu verwirklichen, hat in ihr – auch das macht Irm Hermanns Kurzmonolog deutlich – einen Prozess der Emanzipation in Gang gesetzt. Die vormals auf die Rolle der Mutter und Hausfrau beschränkte Bühnenfigur, die auf Sauberkeit und gute Manieren bedacht und für das Abendbrot zuständig war, verlässt die häuslich-bürgerliche Sphäre, um sich als Künstlerin zu erproben. Dass sie die Performance als Ausdrucksmittel wählt, kann als Bezugnahme auf deren Bedeutung für die Künstlerinnen-Emanzipation verstanden werden. In den 1960er-Jahren erschließen sich weibliche Kunstschaffende wie Gina Pane oder Carolee Schneemann performative Kunst als emanzipatorisches Medium: Den eigenen Körper als Material einsetzend, heben sie den traditionellen Objektstatus des Weiblichen, mithin »die Trennung von Subjekt und Objekt in der Kunst« auf.[415] Vor diesem Hintergrund ist auch der Wunsch der Mutter zu verstehen, sich – als emanzipiertes Künstlersubjekt – ›endlich selbst zu befruchten‹. Hermanns bürgerliche Ketten sprengender ›Kunstkrieg‹ in *Atta Atta* lässt sich im Rahmen einer Emanzipationsgeschichte lesen.

Der von dieser Entwicklung unbeeindruckte Vater kanzelt die Kunst von Frau und Sohn als »sehr banal«[416] ab. Während er mit einem Jagdgewehr in den hinteren Teil der Theaterbühne verschwindet, entspinnt sich die »Liebesszene zwischen Christoph und Irm auf der Vorbühne«[417]: Nun, da der Vater seinen Platz geräumt hat, setzt der Sohn seine Inzestfantasien in die Tat um. Was im Regiebuch als Liebesszene angekündigt ist, erweist sich als Vergewaltigung der Mutter im Wasserloch. Indem er sie zum Objekt sexueller Gewalt macht, unterminiert der Sohn ihre Emanzipationsbestrebungen und behauptet das männliche Primat der Kunst. Die Schändung will, folgt man einem Interpretationsangebot Hegemanns, ein Kunstakt sein.[418] Vor der Folie des Attaismus erhält die Muttervergewaltigung den Status einer Performance, die von entfesselter Gewalt und dionysischer Barbarei zeugt, das Überschreiten von Tabus und das Zusammenbrechen familial-gesellschaftlicher Ordnung inszeniert.

Die von Schlingensief in Szene gesetzte Transgression ethisch-sittlicher Normen enthält eine ausgeprägt blasphemische Komponente. Dass Hermann zuvor mit dem Attribut der weißen Lilie aufgetreten ist, rückt sie – der christlich-katholischen Ikonografie folgend – in die Nähe der Gottesmutter Maria. Dagegen weckt Schlingensiefs Kostümierung diabolische Assoziationen: Ein umgeschnalltes Geweih, ein weißer Schurz, mit Klebeband am Körper fixiert, und Plateauschuhe, die Hufen nachemp-

415 Krieger 2007, S. 148.

416 Transkript *Atta Atta*.

417 Regiebuch *Atta Atta*, S. 31.

418 »Was könnte eine Kunstrichtung sein, die nach Duchamp, die nach [Mohammed] Atta noch etwas machen kann? Christoph hat dann versucht, ganz alleine, indem er zum Beispiel seine Mutter vergewaltigt hat, die von Irm Hermann gespielt wurde, noch Dimensionen der Kunst zu entwickeln«; Hegemann 2010, Min. 5:23–5:42 (Transkription der Verfasserin).

funden sind, verleihen ihm Ähnlichkeit mit einem Satyr. Diese griechische Sagengestalt, ein in der Gesellschaft des Dionysos wandelnder, lüsterner Walddämon, symbolisiert ungehemmte sexuelle Triebhaftigkeit. Im christlichen Mittelalter wird die Satyr-Erscheinung dem Teufel zugesprochen, der in der Populärkultur seitdem als gehörntes, bockfüßiges Wesen Darstellung findet. Schlingensiefs auffälliges Kostüm kennzeichnet ihn – halb Mensch, halb Biest – als Triebtier und Teufelsgestalt. Damit erweist sich die Vergewaltigungsszene als Akt der Blasphemie: Die Mutter als Unbefleckte wird durch den teuflischen Sohn, nachdem er sie zur Kunst verführt hat, entheiligt. Zweifellos spielt hier Schlingensief zugleich auf die Pathologisierung der Künstlerperson an. Wird der Künstler in der Romantik noch als naturgemäßer, instinktgeleiteter dämonischer Genius verehrt, findet zum Ende des 19. Jahrhunderts im Feld der sich ausbildenden Psychiatrie eine Umdeutung statt: Die ›pervertierte Natur‹ der Künstlerpsyche rückt in das Blickfeld. Das Künstlergenie erscheint – beispielsweise in den Studien des umstrittenen italienischen Psychiaters Cesare Lombroso – als degeneriert und psychotisch.[419]

Ein weiterer Assoziationsraum eröffnet sich, wenn Schlingensiefs Kostümierung als Referenz auf das Werk des Medienkünstlers Matthew Barney gelesen wird.[420] Barneys Film- und Videoarbeiten folgen einer (alb-)traumhaften Erzählstruktur – auch die *Atta Atta*-Inszenierung verfährt in ihrer Verknüpfung von Szenen, Bildern und Symbolen nach der Logik eines Traums.[421] Oftmals lässt Barney in seinen Filmen hybride, fantastisch-mythische Figuren auftreten. Im vierten Film seines fünfteiligen *Cremaster*-Zyklus (1994–2002) spielt der Künstler einen Satyr: Er tritt in der dandyhaften Figur ›Loughton Candidate‹ auf, deren unnatürlich weiß gepuderte Haut ihn geradezu skulptural erscheinen lässt. Auf eine solche Wirkung wird es Schlingensief abgesehen haben, wenn er in der Szene (Titel: »Oedipus«[422]) über und über mit Mehl bestäubt die Bühne betritt.[423] Bereits in Barneys Dreikanalvideoinstallation *Drawing Restraint 7*, entstanden 1993, sind zwei bockfüßige Satyrn zu sehen, die sich einen erbitterten Kampf leisten: Sie suchen einander die Hörner auszureißen. Ein jüngerer, dritter Satyr, der vom Künstler selbst verkörpert wird, fährt die Streitenden in einer Stretch-Limousine durch New York City. »In the end, neither protagonist

419 Zum Pathologisierungsdiskurs siehe auch Kapitel II, S. 46f.

420 Im Regiebuch wird die Bühnenfigur Christoph in dieser Szenenfolge explizit als Matthew Barney ausgewiesen; vgl. Regiebuch *Atta Atta*, S. 28.

421 Vgl. Schäfer 2003.

422 Regiebuch *Atta Atta*, S. 31.

423 Zugleich verweist das Mehl auf Aktionen von Otto Muehl, der seine Akteure unter anderem mit Weizenmehl zu bewerfen pflegte. Eine andere Auslegung nimmt Höving vor, die Schlingensiefs weiß bestäubten Auftritt mit den mit Staub überzogenen Menschen nach dem Einsturz des World Trade Centers in den Straßen New Yorks assoziiert: »Schlingensief eignet sich die vom Terror produzierten ikonischen Bilder an und überführt sie in sein Denkgebäude. Was von Schlingensiefs Körper rieselt, sich im Raum verbreitet und überträgt, ist ›Atta‹, ist Terror: Man hustet, inhaliert, atmet ein – gezeigt ist ein Vorgang der Übertragung, der sich über den Vorgang des Atmens zugleich als Akt der Inspiration geriert«; Höving 2022, S. 299f.

wins, as they align their Achilles tendons and flay one another in a reenactment of Apollo's revenge on Marsyas for his hubris in thinking that he himself could become a god.«[424] Hybris, ein wiederkehrendes Thema in den Arbeiten Barneys, spielt auch im Schlingensief'schen Theaterstück eine Rolle: Wenn der Sohn – im Namen der Kunst – die eigene Mutter schändet, wird der Topos des exzentrischen, antibürgerlichen Künstlers, der sich über gesellschaftliche Moralvorstellungen hinwegsetzt und außerhalb der Normen lebt, radikal auf die Spitze getrieben.

3.2.3 Künstler-Filiationen

Wie entfaltet, begegnet uns der Themenkomplex Familie in *Atta Atta* in diversen, miteinander verschränkten Ausformungen und Bezugsebenen. Neben die ›private Schlingensief-Familie‹, die durch autobiografische Referenzen aufgerufen wird, tritt die symbolische Familie, die aufgrund ihres Terror- und Gewaltzusammenhangs psychologische und psychoanalytische Interpretationsmuster herausfordert. Topoi und Motive werden von Schlingensief frei kombiniert und überformt: Das Zitat des antiken Familienmythos *Ödipus* überblendet er mit dem Bild der Heiligen Familie.

Wie die zahlreichen Zitate auf Kunst und Künstler zeigen, geht mit der Familie nicht zuletzt ein kunstgeschichtliches Erbe einher, das die Bühnenfigur Christoph antritt und mit dem sie sich im Verlauf des Stücks sowohl affirmativ als auch destruktiv-kritisch auseinandersetzt.[425] In ihrer Besprechung von Schlingensiefs Kunst- und Künstlerdrama bemerkt Sandra Umathum:

> Der Sohn ist zugleich aber Künstler und als solcher auch ein Kind der Avantgarden der vergangenen Jahre. Deshalb sind außer Mama und Papa auch Beuys, Nitsch, McCarthy, Hirst oder Barney anwesend – in Form von wiederbelebten Bildern, die sie, ihre Arbeit und die kunstästhetischen Diskurse, die durch sie in Gang gesetzt wurden, in Quintessenz repräsentieren.[426]

Dass die in *Atta Atta* referenzierten Künstler gleichsam das familiale System, von dem sich der Sohn zu emanzipieren sucht, erweitern, wird besonders in der Figur des Onkel Willi deutlich. Dieser tritt, von Schauspieler Michael Gempart verkörpert, erstmals in der sechsten Szene in Erscheinung. Der Onkel, der sowohl Otto Muehl als auch Paul McCarthy imitiert, versinnbildlicht künstlerische Praktiken der Neoavantgarden: Seine im Bühnenatelier dargebotene Kunstaktion besteht darin, sich – aus Muehls obszönen Monologen *Ein Schrecklicher Gedanke* und *Mein Testament* rezitierend – nackt auszuziehen, um sich sodann mit blauer und roter Malfarbe

---

424 Rothfuss/Carpenter 2005, S. 117.

425 Schlingensiefs ambivalentes Verhältnis zu künstlerischen Vorläufern, die in *Atta Atta* zugleich als familiales Beziehungssystem inszeniert werden, beleuchtet Sarah Ralfs unter dem Überbegriff der »emanzipatorischen Referenz«; Ralfs 2019, S. 52–58.

426 Umathum 2003, S. 150f.

einzuschmieren.[427] Er spricht und bewegt sich dabei in der Art McCarthys.[428] Obwohl Christoph ihn zunächst in seinem Tun bestärkt und antreibt, endet Onkel Willis Auftritt damit, dass er vom Neffen hinausgeworfen wird. Mit dem Rauswurf Willis begeht die Bühnenfigur Christoph einen gegen die Autorität der ›Onkelkunst‹ gerichteten Akt der Rebellion. In der Premierenfassung ruft Schlingensief Gempart hinterher: »Du bist nicht mehr mein Patenonkel! Du bist ein Faschist!«[429] Um sich vom familialen wie kunstgeschichtlichen Erbe zu befreien, muss der *Atta Atta*-Sohn die Familie und das von ihr – durch Onkel Willi – repräsentierte, (neo-)avantgardistische Kunstprogramm als reaktionär ablehnen. Paradoxerweise bedient sich Christoph, um sich als eigenständiges Künstlersubjekt zu behaupten, selbst avantgardistischer Mittel der Gewalt und Zerstörung: Während auf den Rausschmiss des Onkels die Verwüstung des Ateliers folgt, mündet der Ausbruch aus dem Terrorzusammenhang der Kleinfamilie in die Vergewaltigung der Mutter.

›Künstler und Familie‹ bedeutet in *Atta Atta*, so ließe sich abschließend resümieren, ›Künstler *versus* Familie‹. Die Künstlerproblematik der Hauptfigur Christoph speist sich wesentlich aus dem Spannungsverhältnis, das zwischen ihr und dem spießbürgerlichen Elternhaus besteht. Die Analyse der mit intermedialen Anspielungen reichen Atelierszene hat deutlich gemacht, dass die Kunstproduktion des Protagonisten elementar an den ödipalen Eltern-Sohn-Konflikt geknüpft ist. In Referenz auf Paul McCarthy inszeniert *Atta Atta* die infantile Regression des Künstlers, der sich in Farbe wälzt und *Penis Paintings* für die Mutter fabriziert. Das rauschhaft-impulsive Action-Painting, das den Malakt mit viriler Sexualität konnotiert, macht zugleich Anleihen bei Jackson Pollock, während das Perforieren der Leinwände auf Lucio Fontana, dem Begründer des Spazialismo, verweist. Die libidinös aufgeladene Aggressions- und Destruktionskunst Christophs hat zwar ein augenfällig autodestruktives Moment, zielt jedoch in erster Linie auf die Subvertierung familialer Ordnung ab.

Schlingensief arbeitet den Konfliktstoff des Ödipuskomplexes geschickt in sein Kunst- und Künstlerdrama ein: Die schöpferische Tätigkeit des *Atta Atta*-Künstlers, als Affektentladung verdrängter Triebe codiert, wird an inzestuöses Begehren gekoppelt. Im Verlauf des Theaterstücks erweist sich das Kunstschaffen zunehmend als Befreiungsmittel im Kampf gegen den Vater – auch die Mutter, vom Sohn zur Kunst verführt, emanzipiert sich als Aktionskünstlerin. Dass das in *Atta Atta* erzählte Familiendrama mit ihrer Vergewaltigung durch Christoph endet, entspricht der Logik der auf Provokation und Tabubruch ausgelegten Theaterarbeit des Autor-Regisseurs. Intendiert ist ein Katharsis-Effekt: Schlingensief bringt den ethisch-moralischen Tabubruch auf die Bühne, um ein intersubjektives Ventil für Verdrängtes und Unterbewusstes zu schaffen. Für den Kunst- und Künstlerdiskurs in *Atta Atta* bedeutet

427 Zum Muehl-Bezug dieser Szene siehe weiterführend unten, S. 184–186.
428 Vgl. Regiebuch *Atta Atta*, S. 6.
429 Ebd., S. 7.

dies, dass Schlingensief, indem er die pathologische Deformation des Künstlers in Szene setzt, den Topos des Künstleraußenseiters gleichsam hypertrophiert. Mithin stellt er sein postdramatisches Kunst- und Künstlerdrama in den Dienst einer kathartisch verstandenen Exploration des Bösen in der Kunst und im Künstler.

Als Vorläufer und Wegbereiter Christophs werden in *Atta Atta* die Avantgarden und Neoavantgarden aufgerufen. Das oben beschriebene Zusammentreffen mit Onkel Willi, der ein neoavantgardistisches Happening aufführt, hat programmatischen Charakter: Das Verhältnis des *Atta Atta*-Künstlers zu den seine Kunst überhaupt erst hervorbringenden Avantgardebewegungen ist einerseits von Affirmation und Nachahmung geprägt, andererseits von der Notwendigkeit, sich vom künstlerischen Erbe gewaltsam abzugrenzen. Im folgenden Kapitel soll der Frage nachgegangen werden, wie sich Schlingensief in seinem Kunst- und Künstlerdrama an den um Terror und Gewalt kreisenden Kunstdiskursen der Avantgarden abarbeitet.

3.3 Das Böse in der Kunst – Schlingensief und die Avantgarden

Das Moment der Gewalt und des Bösartigen in der Kunst und im Künstler bildet, wie für den Kontext ›Familie‹ dargelegt, ein zentrales Thema in *Atta Atta*. Als Forschungsgegenstand zieht Schlingensief hierfür ausgewählte Protagonisten der Neoavantgarde heran, deren Habitus und Aktionen durch Zitate und Reenactments das gesamte Stück hindurch evoziert und reflektiert werden. Zugleich schließt *Atta Atta* an das Programm der historischen Avantgarden und deren Theaterexperimente an, die mit Wahrnehmungskonventionen brechen und mittels Irritationen und Provokationen auf eine Aktivierung des Publikums abzielen und so postdramatische Theaterstrategien vorwegnehmen. Diesen Bezugnahmen ist im Folgenden nachzugehen.

3.3.1 Kunst, Terror und die historischen Avantgarden

In seinen Memoiren *Ich weiß, ich war's* spricht sich Schlingensief ausdrücklich für eine künstlerische Exploration des Bösen aus: »Künstler sollen in unserer Gesellschaft ja auf jeden Fall immer die Guten sein. Aber kein Mensch ist einfach nur gut! […] Man muss doch schauen, was man selbst an Bösem in sich hat, welche Obsessionen und düsteren Gespenster in einem rumoren.«[430] In einem knappen kunsthistorischen Exkurs erklärt Schlingensief die Kunst der Avantgarden, angefangen bei den Readymades von Marcel Duchamp, zu einer »zutiefst böse[n] und aggressive[n] Veranstaltung«:

> Ich finde, ein Künstler – und Künstler ist eigentlich ein schlechter Ausdruck, ich meine jeden, der irgendwie abarbeitet, was im Leben auf ihn einstürmt – muss doch auch sagen können: Ich bin böse. Ich will das Böse in mir schildern. Eigentlich ist die gesamte

430 Schlingensief 2012, S. 227.

> moderne Kunst eine zutiefst böse und aggressive Veranstaltung. Zum Beispiel das surrealistische Manifest von Breton: »Die einfachste surrealistische Tat besteht darin, mit Revolvern in den Fäusten auf die Straße zu gehen und blindlings, solange man kann, in die Menge zu schießen.« Oder Duchamps Readymades: Einen Gegenstand in einen anderen Kontext zu setzen, zum Beispiel einen Flaschentrockner oder ein Pissoir im Museum auszustellen, ist doch ein böser Akt. Oder plötzlich hinzugehen und zu sagen: »Ich nehme einen Eimer mit Farbe und schleudere den über eine Leinwand.« Was macht denn der da? Spinnt der? Das ist doch ein böser Vorgang, wenn man an all die schön ausgepinselten Bilder aus dem Mittelalter denkt. Oder plötzlich zu erklären: »Ich mache hier jetzt eine Fettecke ans Haus, außerdem nagele ich gleich mal noch meinen Fußnagel an die Wand. Mein Name ist Joseph Beuys, schönen Abend noch.« Das sind doch alles böse, aggressive Vorgänge, triebhafte Elemente, würde ich sagen.[431]

Nicht alle Beispiele, die Schlingensief zur Untermauerung seiner These heranzieht, mögen auf den ersten Blick einleuchten. So lassen die Arbeiten von Duchamp und Beuys – anders als Bretons Terrorfantasie und der expressiv-explosive Gestus des Action-Painting – eine offen aggressive Haltung vermissen. Bezieht man Schlingensiefs Argumentation jedoch auf die Metaebene, wird sie verständlich. Die genannten Künstlerpositionen verbindet, dass sie radikal mit künstlerischen Konventionen brechen und das zeitgenössische Publikum rezeptionsästhetisch vor den Kopf stoßen. Wenn Schlingensief also von ›böse[n], aggressive[n] Vorgänge[n]‹ und ›triebhafte[n] Elemente[n]‹ in der avantgardistischen Kunstpraxis spricht, bezieht er sich auf deren Grenzüberschreitung und aggressiven Bruch mit dem Vorhergehenden.

3.3.1.1 »Wir wollen den Krieg verherrlichen« – Die Futuristen

Die im Theaterstück *Atta Atta* akzentuierte Gewaltaffinität avantgardistischer Kunst wohnt dem Avantgardebegriff bereits etymologisch inne: Aus der Militärsprache stammend, bezeichnet ›Avantgarde‹ die Vorhut einer Armee. Diese ursprünglich militärische Konnotation korrespondiert mit dem Selbstverständnis der künstlerischen Avantgardebewegungen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, die mit revolutionärer Rhetorik das radikal Neue propagieren und die Einheit von Kunst und Leben fordern.

Als exemplarisch darf das Programm der italienischen Futuristen gelten, die das Überwinden der ›alten Welt‹ und ihrer Kunst zu einem befreienden Akt der Gewalt und Zerstörung erklären. Das erste futuristische Manifest, von Filippo Tommaso Marinetti (1876–1944) verfasst, erschien am 20. Februar 1909 in französischer Übersetzung auf der Titelseite der Pariser Tageszeitung *Le Figaro*. Darin drängt Marinetti zu Umsturz und Brandstiftung. Gewaltsam solle gegen traditionelle Kunstinstitutionen – »cimetières!« – vorgegangen werden: »boutez le feu aux rayons des biblio-

431 Ebd. Hier arbeitet Schlingensief Gedanken aus, die er bereits am 1. Mai 2002 im Interview mit Frieder Schlaich entwickelt hat; vgl. *Christoph Schlingensief und seine Filme* 2005, Min. 45:23–46:22.

thèques! Détournez le cours des canaux pour inonder les caveaux des musées!«[432] Der zukunftsgerichtete Kampf gegen das Alte ist für die kriegs- und technikbegeisterten Avantgardisten, unter Führung des Schriftstellers Marinetti, von elementarer Bedeutung: Kampf wird als Schönheit, Krieg als »seule hygiène du monde« verherrlicht: »Car l'art ne peut être que violence, cruauté et injustice.«[433]

Von aggressivem Kampfcharakter sind auch die Theaterabende, die die Futuristen von 1910 an in Zusammenarbeit mit Schauspielern und Berufsdeklamatoren veranstalten. Neben dem Rezitieren von Manifesten und literarischen Texten stehen Publikumsbeschimpfungen und Saalschlachten auf dem Programm.[434] Erklärtes Ziel der unkalkulierbaren und tumultuösen *serate* ist es, die Zuschauer durch gezielte Provokation in Aufruhr zu versetzen, sie aus Trägheit und Erstarrung zu reißen.[435] »Fra tutte le forme letterarie, quella che può avere una portata futurista più immediata è certamente l'opera teatrale«, verkündet Marinetti in seinem Theatermanifest *La voluttà d'esser fischiati*.[436] Im Zentrum der futuristischen Theatertheorie steht die Aktion – in dem ebenfalls 1915 erschienenen Manifest *Il Teatro Futurista Sintetico* ist zu lesen: »l'azione scenica invaderà platea e spettatori.«[437] Hierbei soll die einfältige Erwartung des Publikums, das Gute über das Böse siegen zu sehen, untergraben werden.[438] In bildhafter Sprache verleihen die Futuristen ihrer Ablehnung des traditionellen Illusionstheaters Ausdruck:

---

432 Marinetti 1909. – »[S]etzt also die Regale der Bibliotheken in Brand! Leitet die Kanäle um, um die Magazine der Museen zu überfluten!« (Übersetzung der Verfasserin).

433 Ebd. – »Wir wollen den Krieg verherrlichen, die einzige Reinigung der Welt […]. Denn Kunst kann nur Gewalt, Grausamkeit und Ungerechtigkeit sein« (Übersetzung der Verfasserin).

434 Vgl. Brandt 1995, S. 24.

435 Als Vorbild der *serata futurista* zieht Marinetti das Varieté-Theater heran: »Col suo ritmo di danza celere e trascinante, il Teatro di Varietà trae per forza le anime più lente dal loro torpore e impone loro di correre e di saltare«; Marinetti 1913, o. S. – »Mit seinem schnellen und mitreißenden Tanzrhythmus reißt das Varieté-Theater zwangsläufig die trägsten Gemüter aus ihrer Erstarrung und gebietet ihnen, zu rennen und zu springen« (Übersetzung der Verfasserin).

436 Marinetti 1915, S. 113. – »Unter allen literarischen Formen ist das Theaterstück sicherlich diejenige mit der unmittelbarsten futuristischen Tragweite.« Der Titel des Manifests – *Die Lust, ausgepfiffen zu werden* – entspricht der futuristischen Maxime, die Ablehnung des Publikums als Auszeichnung zu begreifen: »Noi futuristi insegniamo anzitutto agli autori il disprezzo del pubblico […] Noi insegniamo agli autori e agli attori la voluttà d'esser fischiati«; ebd., S. 117. – »Wir Futuristen lehren Autoren zuallererst die Missachtung des Publikums […] Wir lehren Autoren und Schauspielern die Lust, ausgepfiffen zu werden« (Übersetzung der Verfasserin). Fast gleichlautend erschien Marinettis Theatermanifest bereits 1911 unter dem Titel *Manifesto dei Drammaturghi futuristi*; Marinetti 1911.

437 Marinetti/Settimelli/Corradini 1915, o. S. – »Das szenische Geschehen wird in das Parkett einfallen und die Zuschauer überfallen« (Übersetzung der Verfasserin).

438 »È stupido soddisfare la primitività delle folle, che alla fine vogliono vedere esaltato il personaggio simpatico e sconfitto l'antipatico«; ebd., o. S. – »Es ist dumm, die Einfältigkeit des Publikums zu befriedigen, das zu guter Letzt die sympathische Bühnenfigur überhöht und die unsympathische besiegt sehen will« (Übersetzung der Verfasserin).

> Senza insistere contro il teatro storico, forma nauseante e già scartata dai pubblici passatisti, noi condanniamo tutto il teatro contemporaneo, poiché è tutto prolisso, analitico, pedantescamente psicologico, esplicativo, diluito, meticoloso, statico, pieno di divieti come una questura, diviso a celle come un monastero, ammuffito come una vecchia casa disabitata. È insomma un teatro pacifista e neutralista, in antitesi colla velocità feroce, travolgente e sintetizzante della guerra.[439]

Dem statischen Kulturtheater wird das mit Überraschungs- und Schockeffekten operierende Varieté als überlegen gegenübergestellt. Das abwechslungsreiche, aufsehenerregende und multimediale Varieté-Programm kommt den futuristischen Prinzipien der Dynamik, Geschwindigkeit und Gefahr entgegen. Ferner unterstreicht Marinetti das dem Varieté-Theater inhärente destruktive und ikonoklastische Potenzial:

> Il Teatro di Varietà distrugge il Solenne, il Sacro, il Serio, il Sublime dell'Arte coll'A maiuscolo. Esso collabora alla distruzione futurista dei capolavori immortali, plagiandoli, parodiandoli, presentandoli alla buona […]. Così noi approviamo incondizionatamente l'esecuzione del *Parsifal* in 40 minuti, che si prepara in un grande Music-hall di Londra.[440]

Das Varieté-Theater wird als eine der Spektakelkultur verpflichtete Unterhaltungskunst hervorgehoben, die Handlungsabläufe bekannter Vorlagen unbefangen verkürzt und modifiziert, plagiiert und parodiert. Mithin dient das Varieté Marinetti als »Metapher für das neue anti-traditionalistische Theater«.[441]
Mit *Atta Atta* veranstaltet Schlingensief eine attaistische *serata*, die sowohl formal als auch inhaltlich an das Theaterkonzept der Futuristen anknüpft. Darstellungsmittel und Wirkmechanismen, die die Schlingensief'schen Theaterarbeiten als postdramatisch auszeichnen, hat das futuristische Theater antizipiert. So kommt Schlingensiefs Einsatz von die Bühne erweiternden Filmprojektionen der Forderung Marinettis nach, das filmische Medium in das Theater zu integrieren.[442] Dass Schlingensief in

---

439 Ebd., o. S. – »Ohne auf das historische Theater zu beharren, einer ekelerregenden Form, die vom ewiggestrigen Publikum bereits verworfen wurde, verurteilen wir das gesamte zeitgenössische Theater, denn es ist gänzlich langatmig, analytisch, pedantisch psychologisch, erklärend, verwässert, kleinlich, statisch, voller Verbote wie ein Polizeirevier, in Zellen unterteilt wie ein Kloster, schimmelig wie ein altes, unbewohntes Haus. Kurzum, es handelt sich um ein pazifistisches und neutralistisches Theater, das im Gegensatz zur wilden, überwältigenden und synthetisierenden Geschwindigkeit des Krieges steht« (Übersetzung der Verfasserin).

440 Marinetti 1913, o. S. – »Das Varieté-Theater zerstört das Feierliche, das Heilige, das Ernste, das Erhabene der Kunst. Es beteiligt sich an der futuristischen Zerstörung unsterblicher Meisterwerke, plagiiert sie, parodiert sie, stellt sie ganz ohne Anspruch dar […]. Daher befürworten wir bedingungslos die Aufführung des *Parsifal* in 40 Minuten, die in einer großen Music Hall in London vorbereitet wird« (Übersetzung der Verfasserin).

441 Brandt 1995, S. 30.

442 »Il Teatro di Varietà è il solo che utilizzi oggi il cinematografo, che lo arricchisca d'un numero incalcolabile di visioni e di spettacoli irrealizzabili (battaglie, tumulti, corse, circuiti d'auto mobili e d'aeroplani, viaggi, transatlantici, profondità di città, di campagne, d'oceani

der 23. Szene die Bühne verlässt, um im Parkett mit den Zuschauern zu interagieren,[443] löst ferner das futuristische Postulat ein, das Publikum aktiv am Bühnengeschehen teilhaben zu lassen und somit die ›vierte Wand‹ zwischen Theaterbühne und Zuschauern einzureißen.[444] Improvisation und Simultaneität, Parodie und Appropriation, Strategien der Provokation, Störung und Zuschauerverunsicherung im Wechsel mit komischen und absurden Elementen, das eklektische Kombinieren von Versatzstücken sowie eine allgemeine Skepsis gegenüber dem klassischen Theater mit seiner linear-psychologischen Dramaturgie zeichnen das futuristische Theater ebenso aus wie die Inszenierungen Schlingensiefs. Dass *Atta Atta* manch einen Theaterkritiker ratlos zurücklässt und die Aufführung als »Chaos« rezipiert wird,[445] steht in Einklang mit der Absicht der Futuristen, das Bühnengeschehen als fragmentiert zu inszenieren: »konfus, verworren, chaotisch«[446]. Bisweilen radikalisiert Schlingensief futuristische Irritationsstrategien. Während Marinetti noch den Vorschlag macht, offenkundig verrückten, reizbaren oder exzentrischen Zuschauern kostenlose Sitzplätze anzubieten, damit sie vom Parkett aus die Vorstellung stören,[447] bringt Schlingensief die ›Spezialisten‹ mit ihrem unwägbaren Agieren direkt auf die Theaterbühne. Auf inhaltlicher Ebene fällt vor allem die Kriegsbegeisterung und -verherrlichung auf, die

---

e di cieli)«; MARINETTI 1913, o. S. – »Das Varieté-Theater ist das einzige, das sich heute des Kinos bedient, das es [das Theater] mit einer unüberschaubaren Zahl von Visionen und [bühnentechnisch] nicht realisierbaren Spektakeln bereichert (Schlachten, Tumulte, Wettfahrten, Auto- und Flugrennen, Reisen, Ozeanüberquerungen, die Ausmaße der Stadt, der Landschaften, der Ozeane und des Himmels« (Übersetzung der Verfasserin).

443 In besagter Szene, im Regiebuch betitelt mit »Dem Hasen die Kunst erklären/Eurasienstab« (Regiebuch *Atta Atta*, S. 22), schreitet Schlingensief langsam in den Zuschauerraum. Dabei führt er einen ausgestopften Hasen mit sich, dem er – die im Szenentitel genannte Kunstaktion von Joseph Beuys modifizierend – »das Theater erklärt«. Schließlich erreicht Schlingensief die grün erleuchtete »Krötenburg«, die im Parkett installiert ist, und kehrt nach einem mit der Mutter geführten Dialog wieder auf die Theaterbühne zurück. Der Umstand, dass sich das szenografische Element der Krötenburg im Zuschauerraum befindet, entspricht Marinettis Vorstellung, die Trennung zwischen Bühne und Parkett aufzuheben; vgl. MARINETTI 1913, o. S. Weiterführend zu Schlingensiefs Reenactment dieser und weiterer Aktionen von Beuys siehe unten, S. 148–166.

444 Vgl. MARINETTI 1913, o. S.

445 So stellt ein Theaterrezensent der *taz* missbilligend fest: »Im Kopf blinken die Fragezeichen«; DETLEF KUHLBRODT 2003. Wohlwollend rezipiert dagegen die *Spiegel*-Redakteurin Johanna Straub das *Atta Atta*-Stück als »kurzweiliges Chaos«; STRAUB 2003.

446 Vgl. MARINETTI/SETTIMELLI/CORRADINI 1915, o. S.

447 »Introdurre la sorpresa e la necessità d'agire fra gli spettatori della platea, dei palchi e della galleria […] Offrire posti gratuiti a signori o signore notoriamente pazzoidi, irritabili o eccentrici, che abbiano a provocare chiassate con gesti osceni, pizzicotti alle donne o altre bizzarrie. Cospargere le poltrone di polveri che provochino il prurito, lo sternuto, ecc.«; MARINETTI 1913, o. S. – »Versetzt die Zuschauer im Parkett, in den Logen und auf der Tribüne in Erstaunen und nötigt sie zum Handeln. […] Bietet notorisch übergeschnappten, reizbaren oder exzentrischen Herren oder Damen freie Plätze an, sodass sie mit obszönen Gesten, dem Kneifen von Frauen oder anderen Absonderlichkeiten Unruhe stiften« (Übersetzung der Verfasserin).

dem Futurismus und dem von Schlingensief ins Leben gerufenen Attaismus gemein sind. »Es ist Krieg!«, erklärt die Bühnenfigur Christoph.[448] Künstlerisches Schaffen zeigt sich sowohl in der Atelierszene als auch in den Performanceaktionen der Mutter und des Onkels als aggressiv und gewaltförmig. Diese entfesselte, kämpferische Dynamik der Kunst, die Marinetti und seine futuristischen Künstlerkollegen einfordern, scheint ebenfalls im Untertitel der *Atta Atta*-Inszenierung auf: *Die Kunst ist ausgebrochen*. »Der Munitionsstaub legt sich über die Kunstwerke«, verkündet Christoph auf der Bühne. »Er legt sich über uns, denn auch wir sind Kunstwerke, aber wir haben vergessen, dass wir handeln können, damit der Staub sich woanders niederlegt.«[449] Indem sein sprachliches Register die Bereiche Kunst und Krieg miteinander fusionieren lässt, weist Schlingensief seiner Bühnenfigur und ihren Mitstreitern der ›Oberhausener Kurzfilmgruppe‹ die Rolle militanter Aktionskünstler zu.

3.3.1.2 »Mit Revolvern in den Händen« – Die Surrealisten

Den Aktionismus einer gewalttätigen Kunst propagieren auch die französischen Surrealisten, die sich 1924 von der Pariser Dada-Gruppe abspalten und – radikal antibürgerlich – eine Erneuerung der Gesellschaft anstreben. Ziel ihrer surrealistischen Revolution ist es, die als verlogen empfundene bürgerliche Ordnung zu überwinden und Kunst in Lebenspraxis zu überführen. Aufgrund dieser ganzheitlichen Einstellung erweist sich der Surrealismus als der »weitgehendste Versuch der historischen Avantgarde«, die Institution Kunst aufzulösen.[450] André Breton (1896–1966), Initiator und Theoretiker der surrealistischen Bewegung, spricht die Aktionsmittel des Surrealismus von jeglichen ästhetischen und moralischen Beschränkungen frei. In seinem ersten Manifest definiert er den Surrealismus wie folgt: »Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale.«[451] Von den Freud'schen Theorien beeinflusst, wollen die Surrealisten Phänomene des Unbewussten, des Traums und der Fantasie explorieren, im Überraschungsakt und in der Grenzüberschreitung subversiv-kreatives Potenzial freisetzen.[452]

Franziska Schößler weist darauf hin, dass Schlingensief – avantgardistischer Schockästhetik gemäß – den Skandal sucht, um Aufmerksamkeit zu generieren und

448 Transkript *Atta Atta*.
449 Ebd.
450 Vgl. Asholt 2013, S. 728.
451 Breton 1985, S. 36. – »Reiner psychischer Automatismus, durch den man beabsichtigt, die wirkliche Tätigkeit des Denkens entweder mündlich, schriftlich oder auf andere Weise auszudrücken. Vom Denken diktiert, ohne jegliche Kontrolle durch die Vernunft, gänzlich frei von ästhetischen oder moralischen Bedenken« (Übersetzung der Verfasserin).
452 Vgl. auch Wegener 2005/2010, S. 229.

Zuschauer zu aktivieren.[453] Dabei üben seine Theaterinszenierungen, den Spektakeln dadaistischer und surrealistischer Vorbilder gleich, Sprachkritik: Indem Schlingensief Sprachkonventionen demontiert, Ambiguitäten und Unentscheidbarkeiten erzeugt, den Selbstwiderspruch und die Selbstprovokation kultiviert, löst er auf sprachlicher Ebene Schockmomente und Verfremdungseffekte aus, die »eingefahrene Rezeptionsregeln« sprengen.[454] Ebenso bricht der Autor-Regisseur, gegen Repräsentationsverbote verstoßend, »die (vielfach dissimulierten) Grenzen« zwischen diskursiven Feldern auf, indem er beispielsweise in *Atta Atta* den politischen Diskurs um 9/11 in einen ästhetischen Diskursrahmen verlegt und umcodiert.[455] Sein bevorzugtes Verfahren der Montage, mit dem Schlingensief heterogene Genres und Diskursfelder in überraschender Kombination verbindet, ist »eines der beliebtesten Mittel auch der Surrealisten«.[456] Diese von Schößler identifizierten Parallelen, die sich zwischen dem Surrealismus und Schlingensiefs Theaterarbeit ergeben, lassen sich um weitere ergänzen. So hat Schlingensiefs Praxis des ›improvisierten Sprechens‹ Berührungspunkte mit der *écriture automatique*: Seine improvisierten Theatermonologe entstehen, selbst wenn sie einem groben Skript folgen, durch das »anarchistische Assoziieren von Sachen, die vielleicht erst mal gar nicht zusammen zu denken sind«[457]. Demgemäß praktiziert Schlingensief das von Breton in seinem surrealistischen Manifest geforderte absichtslose Spiel der Gedanken: »Le surréalisme repose sur la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d'associations négligées jusqu'à lui, à la toute-puissance du rêve, au jeu désintéressé de la pensée.«[458] Ferner spielt Schlingensief auf die Affirmation und Exploration des Unbewussten an, wenn er als *Atta Atta*-Künstler verdrängte Triebe und Begierden offenlegt und – etwa in Satyrgestalt auftretend – skurril-groteske Traumbilder illustriert. Auch mit der in Szene gesetzten Rebellion gegen den ›Terrorzusammenhang der Kleinfamilie‹ schließt der Autor-Regisseur an das nonkonformistische Programm der Surrealisten an. Im Jahr 1968 finden, schreibt Peter Bürger, »Aspirationen, die der Surrealismus seit den zwanziger Jahren verkündet, massenhaft Ausdruck«: »Revolte gegen eine als Zwang empfundene Gesellschaftsordnung, Wille zur totalen Umgestaltung der zwischenmenschlichen Beziehungen und Streben nach einer Vereinigung von Kunst und Leben.«[459] In *Atta Atta* referenziert Schlingensief somit beides: die surrealistische Revolution einerseits und die sich auf sie berufende 68er-Bewegung andererseits.[460]

453 Schössler 2006, S. 275.

454 Ebd., S. 274 u. 280.

455 Vgl. ebd., S. 280.

456 Ebd., S. 289.

457 Julia Lochte über Schlingensiefs Arbeitspraxis, in: Lochte/Hoffmann 2000, S. 288. Lochte begleitete Schlingensiefs Hamburger Theateraktion *Passion Impossible – 7 Tage Notruf für Deutschland* (1997) als Dramaturgin.

458 Breton 1985, S. 36. – »Der Surrealismus beruht auf dem Glauben an die höhere Wirklichkeit bestimmter, bislang vernachlässigter Assoziationsformen, an die Allmacht des Traums und das absichtslose Spiel des Denkens« (Übersetzung der Verfasserin).

459 Bürger 1971, S. 7.

460 Schößler erklärt die 68er-Bewegung zum festen Inventar der in Schlingensiefs Arbeiten »zitierten und demontierten Revolutionsphantasien«; Schössler 2006, S. 273.

Die extreme Nonkonformität der Surrealisten drückt sich nicht zuletzt in ihrer Verherrlichung von Gewalt aus. Mord und Selbstmord sind Leitthemen in den surrealistischen Schriften – in der von Breton mitbegründeten Zeitschrift *Littérature* werden regelmäßig Todesanzeigen von Selbstmördern publiziert[461] –, und in der zweiten Ausgabe der *Révolution Surréaliste* deklariert der Schriftsteller René Crevel (1900–1935) den Suizid als »la plus vraisemblablement juste et définitive des solutions«[462]. Im *Second manifeste du surréalisme*, veröffentlicht 1930, spitzt Breton diese Gewaltverherrlichung zu. Er lehnt darin die Unterscheidung von schön und hässlich, wahr und falsch, gut und böse als unzulänglich und absurd ab und entwirft seine berühmt-berüchtigte Terrorfantasie:

> L'acte surréaliste le plus simple consiste, revolvers aux poings, à descendre dans la rue et à tirer au hasard, tant qu'on peut dans la foule. Qui n'a pas eu, au moins une fois, envie d'en finir de la sorte avec le petit système d'avilissement et de crétinisation en vigueur a sa place toute marquée dans cette foule, ventre à hauteur de canon.[463]

Was zunächst einem Aufruf zum Amoklauf gleichkommt, wird durch Breton relativierend als momentaner Impuls, als Gedankenspiel ausgewiesen.[464] Schlingensief überbietet diese Gewaltimagination, wenn ihn die Terrorattacken des 11. September »nur als filmisches Moment«[465] interessieren, er den Anschlag als Kunstperformance denkt und den Terroristen Mohammed Atta zum Namensgeber einer künstlerischen Bewegung macht.

Auf die ›Forschungspraxis‹ der Surrealisten spielt Schlingensiefs Veranstaltung des *Attaistischen Kongresses* an. Während die Futuristen eine anti-akademische Kunst propagieren, richten die Surrealisten in der Rue de Grenelle 15 in Paris ein *Zentralbüro für surrealistische Forschungen* ein. Indem Schlingensief im Rahmen seines Kongresses zur »attaistischen Grundforschung«[466] aufruft, stattet er das Attaismus-Projekt, wie an anderer Stelle bereits erläutert, nicht nur mit einem künstlerischen, sondern ebenso mit einem wissenschaftlichen Profil aus. Die in die Volksbühne eingeladenen

461 Vgl. ebd., S. 280.

462 René Crevel, in: »Enquête: Le suicide est-il une solution?« 1925, S. 13. – »[…] die höchstwahrscheinlich richtige und endgültige aller Lösungen, der *Suizid*« (Übersetzung der Verfasserin). 1935 beging der an Tuberkulose erkrankte Crevel, wenige Wochen vor seinem 35. Geburtstag, Selbstmord. Im letzten Jahrzehnt seines von Krankheit überschatteten Lebens stellte er sich in seinen Publikationen und Korrespondenzen als leidender Körper und rebellischer Kranker dar; siehe hierzu Birgit Wagners Aufsatz *René Crevel: Selbstinszenierung eines Surrealisten gegen und mit Krankheit und Tod*; B. Wagner 2014.

463 Breton 1985, S. 74. – »Die einfachste surrealistische Tat besteht darin, mit Revolvern in den Händen die Straße entlangzugehen und, so lange man kann, aufs Geratewohl in die Menge zu schießen. Wer nicht zumindest einmal den Wunsch hatte, dem kleinlichen System der Erniedrigung und Verblödung dieserart ein Ende zu setzen, hat seinen festen Platz in dieser Menge, den Bauch in Schusshöhe« (Übersetzung der Verfasserin).

464 Vgl. Hecken 2006, S. 33.

465 Schlingensief, in: Sloterdijk 2003, S. 66.

466 Schlingensief 2002, Min. 4:55f. (Transkription der Verfasserin).

Referenten lassen sich auf Schlingensiefs Versuchsanordnung ein und suchen der Analogie von Kunst und Terrorismus argumentativ nachzugehen.[467]

Das gesamte Schaffen Schlingensiefs ist von der produktiven Auseinandersetzung mit Formen und Praktiken der Avantgardekunst geprägt.[468] Wie dargelegt, zeigt die Arbeit des Autor-Regisseurs augenfällige Parallelen und Bezugnahmen zur Theatertheorie und -praxis der historischen Avantgarden. Diese Parallelen finden sich sowohl auf inhaltlicher wie auf formaler Ebene. Die Futuristen zielen mittels Irritations- und Provokationsstrategien auf ein Durchbrechen der ›vierten Wand‹; ihre *serate* legen es darauf an, die Grenze zwischen Bühne und Publikum aufzuheben. Schlingensiefs Aktionen knüpfen an diesen »›shock and awe‹ treatments«[469] reinszenierend an. Mit den Surrealisten verbinden den Autor-Regisseur das Explorieren des Unbewussten und sein Faible für assoziatives und improvisierendes Arbeiten. Der *Attaistische Kongress*, der die Schlingensief'sche »Avantgardeforschung nach dem 11. September«[470] einläutet, steht ebenfalls in surrealistischer Tradition, insofern er den von den Surrealisten kultivierten Gestus künstlerischer Forschung reproduziert.

Die vom Attaismus propagierte Verherrlichung von Gewalt, Terror und Tod – vor der Folie des 11. September 2001 als »das größte Kunstwerk aller Zeiten« – wurzelt, wie der Blick in futuristische und surrealistische Manifeste gezeigt hat, in den historischen Avantgarden. Das Kunst- und Künstlerdrama *Atta Atta* macht die Kunst der Avantgarden mithin als *art of cruelty* anschaulich. Seine theatrale Avantgardeforschung gestaltet Schlingensief nach dem für ihn charakteristischen dialektischen Prinzip des Selbstwiderspruchs: Indem er die avantgardistischen *shock and awe*-Strategien in der Reinszenierung erprobt, stellt er sie zugleich infrage.

Neben die Beschäftigung mit den historischen Avantgarden des frühen 20. Jahrhunderts und ihrem »Vokabular des Schreckens und der Gewalt«[471] tritt in *Atta Atta* die Auseinandersetzung mit Künstlern der sogenannten Neoavantgarden bzw. Nachkriegsavantgarden, die seit den 1950er-Jahren an die Aspirationen der historischen Avantgardebewegungen anschließen und diese radikalisieren. Im dichten, intermedialen Verweisnetz, das das *Atta Atta*-Stück umspannt, ragen zwei künstlerische Bezugspunkte, die der Neoavantgarde zugehörig sind, besonders heraus: Joseph Beuys auf der einen, der Wiener Aktionismus auf der anderen Seite.

---

467 Allein der zum Gespräch geladene Schriftsteller Péter Nádas entzieht sich dem Diskurs, wenn er – von Schlingensiefs Vokabular der Gewalt irritiert – dem Autor-Regisseur die Fähigkeit abspricht, »Waffen der Kunst« produzieren zu können: Als »ein Mensch, der sich mit Worten beschäftigt, ist mir doch etwas Unerklärliches darin. Etwas, das mir die Sache sehr verdächtig macht.« Schlingensief produziere keine Waffen, sondern Bilder: »Sie produzieren Situationen, und diese Situationen sind in Bilder eingefangen und werden durch beliebige Medien vermittelt. Was Sie eigentlich produzieren, sind Situationen und Bilder, aber das sind keine Waffen. Warum verwenden Sie das Wort Waffe? Sie haben keinen Grund dazu«; Nádas, in: Nádas/Steckel 2003, S. 33f.

468 Vgl. Knapp/Lindholm/Pogoda 2019.

469 Nelson 2011, S. 4.

470 Hegemann 2010, Min. 7:18–7:22 (Transkription der Verfasserin).

471 Kreis 2002/2010, S. 209.

3.3.2 »Nicht bösartig, eher beuysartig«[472]– Bezüge auf Joseph Beuys

Referenzen auf das Beuys'sche Schaffen bilden eine Konstante im Werk von Christoph Schlingensief: »Im Hintergrund ist Beuys immer da.«[473] Die Bezugnahmen auf Joseph Beuys (1921–1986) gestaltet der Autor-Regisseur vielseitig, sie reichen vom Nachspielen konkreter Aktionen bis hin zur Vereinnahmung Beuys'scher Begriffe und Konzepte. Dementsprechend wird Schlingensief auch als ein Beuys-Nachfolger rezipiert: Sich in die künstlerische Tradition des Vorbilds stellend, führe er dessen Arbeit kontinuierlich fort.[474] Vor allem in Bezug auf ihr politisches Engagement werden die Parallelen zwischen Beuys und Schlingensief augenfällig. So gründen beide, die als Künstler die Politik mitgestalten wollen, eine Partei. Im Jahr 1967 ruft der an der Düsseldorfer Kunstakademie als Professor lehrende Beuys die *Deutsche Studentenpartei* ins Leben, später engagiert er sich als Gründungsmitglied der *Grünen*. 1983 lässt er sich als Kandidat für die Bundestagswahl aufstellen, zieht jedoch seine Kandidatur wieder zurück, als er auf der Konferenz der Landesdelegierten keinen sicheren Listenplatz erhält. »Beuys wurde in dieser Versammlung regelrecht verhöhnt. ›Du kostest uns Stimmen‹, hieß es da, oder: ›Mach du doch dein Fett weiter.‹«[475]

Schlingensief gründet 1998 die Partei *Chance 2000*, die Arbeitslosen, nebst weiteren gesellschaftlichen Randgruppen, eine Plattform bieten möchte – als »eine Partei für die Minderheit, die aber die Mehrheit hat«.[476] Mit dem Projekt *Chance 2000* sollte das Erbe Beuys' wiederbelebt und die damalige Vereitelung der Beuys'schen Spitzenkandidatur vergolten werden: »Das schändliche, kleinliche, hilflose, peinliche [...] Versagen der Grünen, Joseph Beuys im Jahre 1980 [sic] dem deutschen Volk als Parlamentarier vorenthalten zu haben, wird historisch in Ordnung gebracht.«[477]

Beuys, der in seiner Arbeit künstlerische und gesellschaftskritische Ideen eng miteinander verknüpft und sich für einen »freien demokratischen Sozialismus« einsetzt, begreift Gesellschaft als Gesamtkunstwerk, als *Soziale Plastik*, an deren Mitgestaltung alle Menschen als kreativ tätige »Plastiker« teilnehmen können.[478] Mit seiner *Plastischen Theorie*[479] geht ein erweiterter Kunstbegriff einher, der alles menschliche

472 Schütt 2003.
473 Hegemann, in: Hegemann/Mühlemann 2011, S. 144.
474 Vgl. etwa Kluge 2010, S. 1 sowie Kovacs 2017, S. 71.
475 Johannes Stüttgen, zit. nach Hoffmans 2021, S. 84.
476 Schlingensief, in: Schlingensief/Kerbler/Philipp 2006, S. 139.
477 Detlef F. Neufert, in: Schlingensief/Hegemann 1998, S. 61.
478 Beuys 1976.
479 Die Plastische Theorie besagt, dass »Wärme (Intuition) und Kälte (Rationalität) die polaren Grundprinzipien im Denken, in der Kunst, in der Bildung« darstellen. Diese Prinzipien überträgt Beuys auf die in seinen Arbeiten verwendeten Materialien: »Filz und Fett, zuerst in Aktionen eingesetzt, haben ihre symbolische Bedeutung innerhalb dieser ›Plastischen Theorie‹: Filz birgt die Wärme und schützt vor Kälte, Fett in seiner festen Form, die kalte Rationalität anzeigt, will durch Energiezufuhr künftiger geistiger Gestaltung zugänglich gemacht werden. Diese individuelle Ikonographie bezog Anregungen aus dem anthroposophischen Gedankengut Rudolf Steiners«; Schneede 2010, S. 236. Ferner ist Beuys' Plas-

Handeln umfasst und in Beuys' berühmte, an das universalpoetische Programm des Novalis anknüpfende Maxime »Jeder Mensch ist ein Künstler«[480] gipfelt. Damit will Beuys allerdings nicht alle Menschen zu *bildenden* Künstlern nobilitieren. Im Gespräch mit dem Jesuitenpater und Ausstellungsmacher Friedhelm Mennekes erläutert er: »[D]er Satz ›Jeder Mensch ist ein Künstler‹ meint selbstverständlich nicht: jeder Mensch ist ein Maler.«[481]

Das Beuys'sche Werk besteht aus Zeichnungen, Aktionen, Rauminstallationen und aus öffentlichen Reden – im Zentrum des Œuvres steht seine hauptsächlich in den 1960er-Jahren entstandene Aktionskunst.[482] Maßgeblich beeinflusst sind Beuys' Aktionen von der Fluxus-Bewegung, an deren Gattungsgrenzen aufhebenden Events und Konzerten er von 1963 an aktiv mitwirkt, ehe er sich wenige Jahre später von der Bewegung lossagt.[483] An der Aktions- bzw. Performancekunst reizt Beuys der öffentliche Auftritt, der es ermöglicht, Werk und Botschaft kommunikativ zu vermitteln. Auch schätzt er die Vielfältigkeit des Mediums: In seinen Performances verbinden sich räumliche und skulpturale, sprachliche und klangliche Elemente.[484]

Schlingensief, der sich am umfangreichen Beuys'schen Theoriekorpus bedient, bekennt offen: »Ich bin Beuys-Fan. Ich baue an einer Sozialen Plastik und das schon seit einiger Zeit.«[485] Seine Aktion *Mein Filz, mein Fett, mein Hase – 48 Stunden überleben für Deutschland*, die er 1997 auf der documenta X in Kassel realisiert, macht den Bezug auf Beuys im Titel explizit, insofern mit Filz und Fett auf Beuys' plastische Materialien und mit dem Hasen auf ein in dessen Aktionen und Installationen wiederkehrendes Symbol referiert wird.[486] Stets werden Beuys'sche Motive und Leitsätze auch dort aufgerufen, wo Schlingensief Theateraktionen im urbanen Raum veranstaltet – neben *Chance 2000* ist hier etwa an *Passion Impossible* in Hamburgs Innenstadt (1997) zu denken, an das Container-Projekt *Bitte liebt Österreich* (2000) vor der Wiener Staatsoper oder an die Straßenaktionen in Zürich, die der *Hamlet*-In-

tische Theorie von seinen Studien zu Novalis und Philipp Otto Runge beeinflusst; vgl. Boehlen 1997, S. 287.

480 Beuys 1976. Beuys greift damit eine Erklärung aus Novalis' Fragmentfolge *Glauben und Liebe* (1798) auf: »Jeder Mensch sollte Künstler seyn. Alles kann zur schönen Kunst werden«; Novalis 1978, S. 303.

481 Beuys/Mennekes 1996, S. 65.

482 Schneede 2010, S. 235.

483 Zwar bewertet Beuys seine Partizipation an der Fluxus-Bewegung als für sein künstlerisches Schaffen wichtig, jedoch bemängelt er an ihr die mangelnde Theorie und »Gedankenarbeit«; Beuys, in: Beuys/Rappmann 1976, S. 24.

484 Vgl. Schneede 1997, S. 23.

485 Schlingensief, in: Rothaug 2007, Min. 9:31–9:35 (Transkription der Verfasserin).

486 Der Kurator Klaus Biesenbach erinnert sich, dass der Titel von Schlingensiefs documenta-Aktion zunächst *Kommune 10* lautete. Die ihr zugrunde liegende Idee war: »[e]ine Wiederbelebung der legendären Kommune 1 aus Berlin, 30 Jahre später als Kommune 10 in Kassel« mit Schlingensief als Hauptfigur; Biesenbach 2013, S. 23. Erst im Zuge der Post-Performance benennt Schlingensief seine Performance um und stellt so einen prominent markierten Beuys-Bezug her.

szenierung Schlingensiefs (2001) im dortigen Schauspielhaus vorangehen.[487] Indem seine Arbeiten die Unsichtbaren und Ausgestoßenen der Gesellschaft, darunter Menschen mit Behinderung, Arbeitslose und Drogenabhängige, aktiv miteinbeziehen, rekurriert er auf Beuys' anti-elitäres Kreativitätskonzept.

Obschon in den politischen, auf Zuschauerpartizipation ausgelegten Theateraktionen der Beuys-Bezug Schlingensiefs besonders stark ist, stellt Kaspar Mühlemann fest, dass auch *Atta Atta – Die Kunst ist ausgebrochen* eine »außerordentlich intensive Auseinandersetzung mit Beuys bezeugt«[488]. Es ist Mühlemanns Verdienst, einen Großteil der Beuys-Anspielungen in *Atta Atta* herausgearbeitet zu haben.[489] Von Mühlemann unbeantwortet geblieben ist allerdings die Frage, wie Schlingensief die Person und das Werk des Aktionskünstlers für den in *Atta Atta* grundlegenden Diskurs um den Gewalt- und Terrorzusammenhang der Kunst funktionalisiert. Diese Frage zu beantworten, ist das Ziel der folgenden Ausführungen.

3.3.2.1 Produktionsmittel Provokation

Es ist bezeichnend, dass Schlingensief in der privatmythologischen Erzählung seiner Beuys-Initiation bereits eine Verbindung zwischen Kunst, Angst und Terror herstellt. In Interviews und öffentlichen Gesprächen berichtet Schlingensief wiederholt von seiner Faszination für Beuys und wird nicht müde, die Anekdote von seiner ersten Begegnung mit dem Künstler zum Besten zu geben: 1976 soll der damals 16-jährige Schlingensief seinen Vater zu einem vom Lions Club organisierten Vortrag in den Saalbau nach Essen begleitet haben. Der eingeladene Referent war Joseph Beuys.[490]

> Mein Vater und die anderen Männer sind eingeschlafen während des Vortrags. Beziehungsweise haben sich so ein bisschen sediert, aber dann sagte Beuys am Ende: »Und ich sage Ihnen, dieses Gesellschaftssystem ist in sieben Jahren zerstört.« Da sind alle Männer kollektiv aufgewacht und haben gebellt, wuff, Blödsinn, wuff – also diesen einen Satz haben sie alle gehört. […] Vor fünf Jahren, als mein Vater noch lebte, habe ich ihn dann gefragt: »Weißt du das noch mit dem Beuys?« Und er hat geantwortet: »Ja, das weiß ich noch, das habe ich mir sogar in meinem Terminkalender eingetragen« – mein Vater hatte immer so einen ganz dünnen Kalender –, »noch sieben Jahre, noch sechs Jahre, noch fünf Jahre, und im letzten Jahr ist es nicht eingetreten, hat nicht recht gehabt, der Beuys.« Da habe ich gesagt: »Aber er hat dich sieben Jahre damit beschäftigt, er hat die Ungewissheit in dir eigentlich nur ausgesprochen, dass auch du damit rechnest, dass es anders werden könnte.« Und da sagte mein Vater: »Ja, das stimmt.«

487 Zu den Straßenaktionen, die im Rahmen der *Hamlet*-Probenarbeiten stattfanden, mehr bei Leupin 2007, S. 258.

488 Mühlemann 2011, S. 27.

489 Vgl. ebd., S. 37–50 u. 56–66.

490 Vgl. unter anderem Schlingensief, in: Rothaug 2007, Min. 2:27–3:12, Schlingensief/Obrist 2005, S. 9, Schlingensief/Behrendt 2009, S. 38, Schlingensief/Malzacher 2010, S. 209f., Schlingensief/Biesenbach 2011, S. 150f. sowie Schlingensief 2012, S. 112f.

> Diese Mechanismen, die in dem Beuys dringesteckt haben, dieses Prophetische, die Angst, dass da jemand etwas ausspricht, was auch ich befürchte, und dann die Angst, dass es sich tatsächlich so einstellen könnte, haben mich fasziniert.[491]

Schlingensief beeindruckt, wie Beuys das bürgerliche Publikum in Aufruhr versetzt, es irritiert, schockiert und verunsichert, gar ängstigt: »From that I noted that there are sentences that make such an impression on people that they simply become afraid.«[492] Ihn imponiert, dass die Beuys'sche Provokation ›einschlägt‹, seine systemkritische Prognose heftige Reaktionen auslöst – allen voran bei Vater Hermann Josef.

Provokation versteht Beuys als Produktionsmittel: »[D]as habe ich ja erreicht durch meine Plastiken, dass die Leute sich darüber aufgeregt und dann darüber gesprochen haben. Das ist doch wichtig, dass etwas provoziert wird. Provozieren heißt hervorrufen. Das ist an und für sich schon ein Auferstehungsprozeß, wenn etwas hervorgerufen wird.«[493] Auf diese Weise können im Rezipienten tradierte Denkmuster infrage gestellt, letztlich gesellschaftliche Umwälzungsprozesse in Gang gesetzt werden – Provokation also als Therapeutikum.[494] Bereits mit der Wahl seines künstlerischen Materials irritiert und provoziert Beuys. Wenn er seine Zehennägel in Vitrinen ausstellt oder Räume und Gegenstände mit Fett präpariert, sodass sie sich im Laufe der Zeit in »üble ›Geruchsplastiken‹«[495] verwandeln, stößt er das traditionelle Kunstpublikum vor den Kopf, erschüttert dessen Wertesystem und Wahrnehmungsgewohnheiten.

Schlingensief erkennt in Beuys' Kunst, wie schon ausgeführt, »böse, aggressive Vorgänge, triebhafte Elemente«.[496] Das scheint insofern überraschend, da Beuys keine äußere Gewalt propagiert. Vielmehr strebt er einen »Innenkrieg« an, »eine Metamorphose militanter Kräfte in einem Bewusstseinsvorgang«, um einer notwendigen Erneuerung der Gesellschaft den Weg zu bahnen.[497] Anders etwa als die Futuristen, die gegen die ›alte Welt‹ gewaltsam vorgehen wollten, setzt sich Beuys für eine friedliche Revolution durch Kunst ein. Gleichwohl attestiert ihm Eckard Neumann ein »exponierte[s] Aggressionspotential gegen das Bestehende«.[498] In seiner *Psycho-historischen Studie über Kreativität* weist der Kunsthistoriker und Psychologe darauf hin, dass Beuys fest in den Kontext der kulturellen Protestbewegung der 68er verankert sei:

---

491 Schlingensief, in: Schlingensief/Biesenbach 2011, S. 151.

492 Schlingensief, in: Schlingensief/Malzacher 2010, S. 210.

493 Beuys, in: Beuys/Rappmann 1976, S. 21f.

494 Diesen therapeutischen Prozess erkennt auch Schlingensief an, wenn er die Anekdote über den Beuys-Vortrag von 1976 mit der folgenden Feststellung enden lässt: »Da habe ich erst begriffen, dass dieser Auftritt von Beuys im Grunde ein großartiges Kunstwerk war, weil er die Leute, zumindest meinen Vater, in Bewegung gesetzt hat, über das Leben nachzudenken und ihren Ängsten zu begegnen«; Schlingensief 2012, S. 113.

495 Leutgeb 1997, S. 294.

496 Schlingensief 2012, S. 227. Siehe hierzu oben, S. 139f.

497 Leutgeb 1997a, S. 297.

498 Neumann 1986, S. 101.

> Gegen das in ausgewogener Harmonie gestaltete Kunstschöne, Geordnete und Gefällige, gegen harmonisierende Anpassung und gesellschaftliches Wohlverhalten, gegen die Uniformität menschlicher Lebensäußerungen wird, mit der Wiederauferstehung dadaistischer Programmatik, das nach überkommenen ästhetischen Leitbildern häßlich Erscheinende, das Schockierende, Provozierende, Aggressive, allgemein das »Rohe«, zum Ausdrucksträger einer gesellschaftlichen Umbruchstimmung.[499]

Beuys' tabubrechendes Aggressionspotenzial wird in *Atta Atta* demonstrativ offengelegt – so etwa, wenn Schlingensief mit rabiater Geste Margarine an die Bühnenwand und auf den Bühnenboden klatscht oder den Hasen, dem er das Theater erklärt hat, von Irm Hermann mit dem Hammer malträtieren lässt.

Der grundlegende Modus der Auseinandersetzung Schlingensiefs mit Beuys ist der des experimentell-spielerisch vollzogenen Reenactments.[500] Das Nachspielen will im Schlingensief'schen Theater keinem dokumentarischen Anspruch genügen, auf eine korrekte, detailgetreue Reproduktion der Kunstaktionen ist es nicht aus. Stattdessen zielt der Autor-Regisseur darauf ab, Beuys unter eigenen Vorgaben zu reinszenieren – die eigenwilligen Reenactments entsprechen Schlingensiefs Praxis der kreativen Appropriation.[501] Dabei bleiben »Nacherleben und Revision«[502] wichtig: Schlingensief schlüpft in Beuys' Künstlerrolle – »Schlingensief empfand sich in seinen Beschreibungen fast immer irgendwie auch als Reinkarnation, die spielerisch mit einem Vorbild umging«[503] –, zugleich parodiert er das Vorbild und unterzieht es einer kritischen Befragung. »Re-enactment is both affirmation and renewal. It entails addressing the old, but it also engenders something new, something we have never seen before. Herein lies the excitement of performance, as well as its surprises and its distortions.«[504] Indem Schlingensief die Beuys'schen Arbeiten in den Kontext des *Atta Atta* zugrunde liegenden Gewaltdiskurses stellt, sie unter anderen, neuen Vor-

499 Ebd., S. 102.

500 Der englische Begriff des Reenactments bezeichnet das Nachspielen vergangener Ereignisse; seit den 1960er-Jahren wird er im Rahmen der Hobbykultur der *Living History* für die Wiederaufführung historischer Schlachten – beispielsweise des amerikanischen Bürgerkriegs – am Originalschauplatz verwendet. Seit der Jahrtausendwende finden Praktiken des Reenactments zunehmend Einzug in die bildende Kunst. In diesem Zusammenhang grundlegend ist die siebentägige Performanceserie *Seven Easy Peaces* von Marina Abramović aus dem Jahr 2005, in der die Künstlerin im New Yorker Museum of Modern Art kanonische Aktionen der Performance Art, darunter auch eine von Beuys, nachspielte; vgl. Otto 2014, S. 289.

501 Die Herausgeber des Bandes *Reenactments. Medienpraktiken zwischen Wiederholung und kreativer Aneignung* weisen darauf hin, dass Reenactments *per se* auf »Praktiken des Sekundären« und auf Appropriation – also auf »Wiederholung, Zitat, Paraphrase und Serialisierung, medienspezifische Verfahren wie Collage, Remake oder Sampling sowie medienübergreifende Genres und Konzepte der Parodie und des Pastiche« – verweisen; Dreschke et al. 2016, S. 12.

502 Ebd., S. 10.

503 Biesenbach 2013, S. 22.

504 Tilmans/van Vree/Winter 2010, S. 7.

zeichen nachvollzieht, bringt er – wie noch ausführlich zu zeigen sein wird – in ihnen angelegte Momente latenter Aggression und Gewalt zum Vorschein.

3.3.2.2 Der gewalttätige Gute Hirte

Eine Serie Beuys gewidmeter Reenactments beginnt mit der 23. Szene von *Atta Atta*, die im Regiebuch mit »Dem Hasen die Kunst erklären/Eurasienstab«[505] überschrieben ist. Der Szenentitel ruft gleich zwei Aktionen von Beuys auf: *wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt* von 1965 und *EURASIENSTAB – 82 min fluxorum organum*, eine Performance, die der Künstler in den Jahren 1967/68 zuerst in Wien, dann in Antwerpen präsentiert. In der erstgenannten Aktion, aufgeführt in der Galerie Schmela in Düsseldorf, tritt Beuys mit einem mit Honig und Blattgold präparierten Kopf und mit dem Leichnam eines Hasen in den Armen vor seine ausgestellten Zeichnungen. Er flüstert dem toten Tier, dessen Kopf und Pfoten er bewegt, Worte ein, wobei die Ausstellungsbesucher ihm zunächst nur von außen, durch das Schaufenster der Galerie, zusehen können. Mit dieser Aktion drückt Beuys seinen Unwillen aus, dem Publikum die Kunst zu erklären – er plädiert für die durch den Hasen symbolisierte Kraft der Imagination und Intuition.[506]

Die in Wien und Antwerpen präsentierte Arbeit *EURASIENSTAB* ist von dem Gedanken einer Verbindung von Asien und Europa, Ost und West, von östlichen und westlichen Kultureigenschaften getragen. Der titelgebende Eurasienstab – ein langer, kupferner Krummstab, mit dem Beuys während der Aktion hantiert – fungiert als Vereinigungssymbol.[507] Einen solchen Stab setzt Beuys in seinen Performances wiederholt ein und macht ihn, damit als Hirte, Nomade und Priester auftretend, zu einem Insigne seines Künstlerhabitus.[508]

In *Atta Atta* gibt sich Schlingensief deutlich als Beuys-Personifikation zu erkennen, wenn er zu Beginn der 23. Szene, mit Eurasienstab ausstaffiert und in eine Filzdecke gewickelt, auf die Bühne tritt. Zu seiner Rechten erscheint, auf allen vieren, Achim von Paczensky, der einen ausgestopften Hasen mit sich führt. Das durch diese Konstellation entworfene Bild assoziiert die Theaterszene mit einer dritten Beuys'schen Arbeit: *I like America and America likes Me*. In dieser Aktion, die 1974

505 Regiebuch *Atta Atta*, S. 22.

506 »The idea of explaining to an animal conveys a sense of the secrecy of the world and of existence that appeals to the imagination«, kommentiert Beuys seine Aktion gegenüber Caroline Tisdall. »Then, as I said, even a dead animal preserves more powers of intuition than some human beings with their stubborn rationality. The problem lies in the word ›understanding‹ and its many levels which cannot be restricted to rational analysis. Imagination, inspiration, intuition and longing all lead people to sense that these other levels also play a part in understanding. This must be the root of reactions to this action […]. I try to bring to light the complexity of creative areas«; Beuys, in: Tisdall 1979, S. 105.

507 Vgl. Schneede 1994, S. 190.

508 Zur Aktion *EURASIENSTAB* siehe auch oben, S. 83f.

in der New Yorker René Block Galerie am West Broadway 409 stattfindet, verbringt Beuys drei Tage eingesperrt mit einem lebenden Kojoten. Die Zuschauer können die Performance durch ein Drahtgitter beobachten. Wieder zeigt sich Beuys mit den für ihn typischen Requisiten: Er hat, neben einem Krummstab und weiteren Alltagsgegenständen, Filzbahnen bei sich, in die er sich einhüllt und die dem Kojoten als Lagerstatt dienen. »Beuys entwarf und inszenierte sich als eine Hirtengestalt, womit er sowohl auf den Guten Hirten als auch auf einen Schamanen anspielte – als eine Gestalt also, die über göttliche und/oder kosmisch/magische Kräfte verfügt.«[509] Immer wieder evoziert Beuys in seinen Arbeiten die ursprüngliche Einheit mit der Natur – auch im Zentrum der Kojoten-Aktion steht die Begegnung mit dem wilden Tier als Dialog mit dem Naturreich. Zugleich adressiert Beuys ein »speziell amerikanisches Problem«: Der Kojote, so erklärt der Künstler, spiele in der amerikanischen Psyche eine bedeutende Rolle. »Er steht als ein Repräsentant für die unbewältigte Vergangenheit des Mordes an den Indianern und wird von den Amerikanern deswegen bis heute noch gehaßt.« Und weiter: »Man könnte sagen, wir sollten die Rechnung mit dem Kojoten begleichen. Erst dann kann diese Wunde geheilt werden.«[510] Dass *I like America and America likes Me* einem schamanistischen Heilungsritual bzw. einem Exorzismus nachempfunden ist, hat Erika Fischer-Lichte konzis dargelegt.[511]

Wenn Schlingensief nun die Rolle des Kojoten mit dem geistig behinderten Laiendarsteller Achim von Paczensky besetzt, entsteht für das Publikum ein Moment der Irritation und des Unbehagens: Mit von Paczenskys hündisch-unterwürfiger Pose wird der Eindruck einer Herabwürdigung vermittelt, die durch Schlingensiefs Auftritt als Hirte und Priester noch verstärkt wird.[512] Der Zuschauer, in die Position eines Voyeurs verwiesen, wohnt dem Akt einer Demütigung bei, wenn Schlingensief im Fortgang der Szene den ›Spezialisten‹ anbrüllt und ihm mit der Taschenbuchausgabe von Luhmanns *Die Kunst der Gesellschaft*, aus der er ihm zuvor eine Passage vorgelesen hat, Schläge verpasst. Obschon von Paczensky die Malträtierung stoisch über sich ergehen lässt, wird unweigerlich seine reale Verletzlichkeit vorgeführt. Indem Schlingensief die Szene mit Gewalt auflädt, verschärft er das Spannungsverhältnis, das auch Beuys' Aktion in der Konfrontation von Mensch und Tier inhärent ist.

---

509 Fischer-Lichte 1998, S. 42.

510 Beuys, zit. nach Tisdall 1988, S. 10. Vgl. auch »Das Gespräch. Joseph Beuys« 1982, S. 4.

511 Fischer-Lichte 1998, S. 38–49.

512 Mühlemann deutet die Szene dagegen positiv: »Schlingensief ersetzte den, laut Beuys zu Unrecht verachteten, Kojoten durch eine Randfigur der Gesellschaft und forderte damit einen neuen Blick auf Behinderung, wie Beuys eine neue Sicht auf den Kojoten sowie Tiere im Allgemeinen eröffnen wollte«; Mühlemann 2011, S. 60f. Dass Schlingensief mit der Aggression gegen Achim von Paczensky »endgültig das friedvolle Verhältnis zwischen Hirte und ›Kojote‹ [beendet], das Beuys' Aktion noch konstitutiv dominierte«, muss jedoch auch Mühlemann feststellen; ebd., S. 62. An dieser Stelle sind die Reflexionen Jörg von Brinckens über *Geschundene Körper. Von Grausamkeit und Gewaltbildern im Theater* erhellend: »Ausgerechnet im und am Gewaltbild wird das Bild als Gewaltzusammenhang erfahrbar, es ist entblößt vom Schein des Angenehmen, Komposition wird geoutet als Kampf von Körper und Inszenierung«; Brincken 2011, S. 68.

Während sich jedoch Beuys und der Kojote auf Augenhöhe begegnen, sie im Laufe der dreitägigen Performance einander zunehmend näherkommen und zusammenrücken, löst sich das Machtgefälle in *Atta Atta* nicht auf. Schlingensief lässt erst dann von Achim von Paczensky ab, als dieser – seinem Geheiß Folge leistend – das Wort »Schönheit« mehrfach wiederholt hat. Damit lenkt Schlingensief den Fokus auf die Gewalt und Grausamkeit des Theaters selbst und macht deutlich, dass es »als Medium der Kunst die Faszination an Gewalt und die fesselnde Macht von Gewaltbildern stets mit aus-spielt«[513].

Der Text von Niklas Luhmann, mit dem Schlingensief das Reenactment der Kojoten-Performance überlagert, reflektiert die Funktion von Kunst. Kunst habe den Effekt, so Luhmann, neben der herkömmlichen Realität eine sich von ihr abspaltende fiktionale Realität zu konstituieren. Schlingensief, sich als Autor dieser Überlegung ausgebend, richtet das Wort direkt an Achim von Paczensky. In einem pastoral anmutenden Singsang liest er ihm den folgenden Passus aus *Die Kunst der Gesellschaft* (1995) vor:

> Hier, hör, was ich geschrieben habe! Es ist eine tolle Sache! »Das Kunstwerk etabliert eine eigene Realität, die sich von der gewohnten Realität unterscheidet. Es konstituiert, bei aller Wahrnehmbarkeit und bei aller damit unleugbaren Eigenrealität, zugleich eine dem Sinne nach imaginäre oder fiktionale Realität.« Ahh! »Die Welt wird, wie in anderer Weise auch durch den Symbolgebrauch der Sprache oder durch die religiöse Sakralisierung von Gegenständen oder Ereignissen, in eine reale oder« – ahh! – »imaginäre Realität gespalten. Offenbar hat die Funktion der Kunst es mit dem Sinn dieser Spaltung zu tun – und nicht einfach mit der Bereicherung des ohnehin Vorhandenen durch weitere (und seien es ›schöne‹) Gegenstände.«[514]

Schlingensiefs psalmodierende Vortragsweise erzeugt einerseits eine komische Verfremdung und Desemantisierung des Luhmann'schen Textes, andererseits verstärkt sie als liturgisches Formzitat das von Schlingensief – mit Rekurs auf Beuys' Selbstdarstellung und -stilisierung – evozierte Künstlerbild des Lehrers und Priesters, der messianisch die Wahrheit über Kunst verkündet. Die Imago des Guten Hirten wird in der Folge parodistisch unterhöhlt, wenn Schlingensief mit verbaler und körperlicher Gewalt gegen Achim von Paczensky vorgeht. Dessen Erniedrigung erinnert an die körperbezogenen Performances der Wiener Aktionisten, insbesondere an die von sadistischen Gewaltfantasien getragenen Aktionen Otto Muehls.[515]

---

513 Brincken 2011, S. 68.

514 Transkript *Atta Atta*. Schlingensief zitiert hier aus Luhmann 1999, S. 229.

515 Zu Schlingensiefs Bezugnahmen auf Arbeiten Muehls und anderer Wiener Aktionisten siehe unten, S. 166–195.

3.3.2.3 Ja ja, nee nee – Messianisches Sendungsbewusstsein

Eine eigentümliche Fusion von Beuys und Muehl manifestiert sich in dem Schauspieler Michael Gempart, der in *Atta Atta* beide Künstlerpersönlichkeiten im Wechsel verkörpert. Als exaltierter Onkel Willi vollzieht er an Muehl angelehnte, aggressiv-zerstörerische Performances, während er auf dem Campingplatz als Priester- und Hirtenfigur mit dem Beuys'schen Attribut des Eurasienstabs auftritt. Dass Gempart als »rituelle[r] Zeremonienmeister«[516] eine Prozession der campenden Künstlergruppe anführt, intensiviert das in *Atta Atta* aufgerufene Moment des Kunstreligiösen.[517]

Beuys, der die Gesellschaft durch Kunst therapieren möchte, aktualisiert die frühromantische Konzeption vom Künstler als Heilsbringer. Sein Kunstverständnis ist religiös-spirituell geprägt und maßgeblich von der anthroposophischen Lehre Rudolf Steiners beeinflusst. Beuys geht davon aus, dass im Inneren eines jeden Menschen ein energetischer Impuls vorhanden sei: der die gesamte Menschheit durchdringende »Christusimpuls«, den es zu entdecken und zu aktivieren gelte.[518] Mit seiner religionsphilosophischen Weltanschauung, die er vornehmlich in Gesprächen mit den Theologen Horst Schwebel und Friedhelm Mennekes expliziert, schreibt Beuys seinen Erweiterten Kunstbegriff in einen metaphysischen Sinnzusammenhang ein.[519] Schlingensief reflektiert diese Transzendierung, wenn er Gempart im Modus eines liturgischen Gesangs einen Monolog vortragen lässt, der – beinahe wortwörtlich – Aussagen von Beuys wiederholt, die auf den »Christusimpuls« bzw. die »Christuskraft« bezogen sind. Sie entstammen einem 1984 geführten Gespräch mit dem Jesuitenpater Mennekes:

> Die Christuskraft, das Evolutionsprinzip, kann nun aus dem Menschen quellen, es kann aus dem Menschen hervorbrechen, denn die alte Evolution ist bis heute abgeschlossen. Das ist der Grund der Krise. Alles, was an Neuem sich auf der Erde vollzieht, muss sich durch den Menschen vollziehen … Wer mit dem inneren Auge zu sehen sucht, der sieht, dass Christus längst wieder da ist. Nicht mehr in einer physischen Form, aber in der bewegten Form einer für das äußere Auge unsichtbaren Substanz. Das heißt, er durchweht jeden einzelnen Raum und jedes einzelne Zeitelement substantiell. Also ist er ganz nah da … Die Form, wie die Verkörperung Christi sich in unserer Zeit vollzieht, ist das Bewegungselement schlechthin. Der sich Bewegende … Es ist also das Auferstehungsprinzip: die alte Gestalt, die stirbt oder erstarrt ist, in

516 Gilles 2009, S. 110.

517 Unter Kunstreligion ist eine Kunstkonzeption ab dem ausgehenden 18. Jahrhundert zu verstehen, die – durch eine Synthese der kulturellen Teilsysteme Kunst und Religion – emphatisch auf das Heilige und Numinose rekurriert und bestrebt ist, Funktionen der Religion zu übernehmen. Erstmals findet der Begriff in Friedrich Schleiermachers Reden *Über die Religion* (1799) Verwendung: »Schleiermacher versucht, bestimmte Formen des Erlebens, die von der autonom gewordenen Kunst ermöglicht werden, zu integrieren in ein dementsprechend modifiziertes religiöses System«; Detering 2007, S. 126f.

518 Zu Beuys' anthroposophisch geprägten Begrifflichkeiten ›Christusimpuls‹ und ›Christuskraft‹ siehe auch Kapitel IV, S. 337.

519 Vgl. Mühlemann 2011, S. 38f. Siehe Beuys/Schwebel 1979 und Beuys/Mennekes 1996.

eine lebendige, durchpulste, lebensfördernde, seelenfördernde, geistfördernde Gestalt umzugestalten. Das ist der erweiterte Kunstbegriff.[520]

Schlingensiefs Auseinandersetzung mit Beuys drückt sich in *Atta Atta* überwiegend durch die Übernahme von Requisiten und durch das freie Nachspielen ausgewählter Aktionen aus, weshalb der Beuys-Bezug vor allem auf visueller Ebene präsent ist. In der hier beschriebenen Szene kommt der Künstler nun erstmals selbst zu Wort. Der von Gempart vorgetragene Text macht Beuys' »kommunikative Selbstdarstellung«[521] anschaulich: Im Beuys'schen Redegestus manifestiert sich der »Verkündigungsauftrag seiner Lehre«[522], mithin sein messianischer Habitus. »Vor Menschen, mit Menschen, für Menschen hat Beuys geredet wie kein anderer Künstler seines Jahrhunderts.«[523] Schlingensief arbeitet sich an der christomorphen Künstlergestalt des Vorbilds ab, wenn er – durchaus ironisch – dessen Interviewaussagen in ein Gebet transformiert. Einerseits wird damit auf Beuys' kunstreligiöses Programm, andererseits auf den Personenkult um die charismatische Künstlerpersönlichkeit rekurriert, die sendungsbewusst als Künstlerpriester auftritt. Ein weiteres Mal kommt Beuys in der 34. Szene – nun im O-Ton – während des Monologs von Herbert Fritsch zu Wort. Aus dem Off wird, zuerst leise, dann immer lauter, die Tonbandaufnahme *Ja Ja Ja Ja Ja, Nee Nee Nee Nee Nee* über Lautsprecher eingespielt.[524] Das Klangstück, das Beuys 1968 gemeinsam mit Henning Christiansen und Johannes Stüttgen in der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf auf Band aufzeichnet und fortan als musikalisches Element in diverse Aktionen integriert,[525] besteht darin, dass die Künstler gebetsmühlenartig »ja« und »nein«, in rheinischem Dialekt und in jeweils fünfmaliger Wiederholung, ins Mikrofon sprechen – über eine Stunde lang. Ihrer illokutionären Wirkkraft enthoben und von Sinn entleert, werden die Wörter zu Klangmaterial, das prosodisch geformt wird. Beuys, Christiansen und Stüttgen variieren Tonfall

---

520 Transkript *Atta Atta*. Es handelt sich um eine von Volker Harlan zusammengestellte Montage von Aussagen aus Beuys' Gespräch mit Mennekes; vgl. Beuys/Mennekes 1996, S. 75, 69 u. 73. In *Atta Atta* wird der Text so zitiert, wie er auf der Buchrückseite von Harlans 1988 in Stuttgart publiziertem *Werkstattgespräch mit Beuys* abgedruckt ist – mitsamt den von Harlan vorgenommenen Auslassungen und Eingriffen; vgl. Harlan 2011, Buchrückseite. Dabei haben sich im *Atta Atta*-Regiebuch zwei Tippfehler eingeschlichen: »nun« statt »nur« sowie »für das äußere Auge« statt, ursprünglich, »für das bewegte Auge«; vgl. Regiebuch *Atta Atta*, S. 20f. Gempart trägt den Text gemäß der Spielfassung, also mit den Übertragungsfehlern, vor.

521 Ruppert 2018, S. 220.

522 Neumann 1986, S. 112.

523 Schneede 2010, S. 240. Auch Schlingensief zeigt sich von Beuys' Redestil beeindruckt. In seinem Tagebuch hält er fest, dass sich der Künstler – in dem mit Mennekes geführten Gespräch – »in einem exzellenten Sprachstil, in ganz präzisen Formulierungen« äußere, »wirklich bewundernswert«; Schlingensief 2009, S. 135f.

524 Beuys 1968.

525 Vgl. beispielsweise die Aktionen *Ich versuche dich freizulassen (machen)* und *… oder sollen wir es verändern?* (beide 1969) sowie *Celtic* + ~~~~ (1971). Zur Entstehung der Tonbandaufzeichnung siehe Schneede 1994, S. 285, Anm. 32 und Voigt 2006, S. 146f.

und Sprechrhythmus, Tempo und Pausen, verändern Tonhöhe und Melodiebögen. Der erzeugte Sound ist, nicht zuletzt durch die endlos scheinende Wiederholung der Wortfolgen, einer Litanei ähnlich, was durch die Assoziation an die Bergpredigt unterstützt wird: »Eure Rede sei: Ja ja, nein nein; was darüber hinausgeht, stammt vom Bösen« (Mt 5,37). Die Idee für die Arbeit soll Beuys im Anschluss an einer Beerdigung gekommen sein, als er den beim Leichenschmaus zusammensitzenden Damen zuhörte. In seinem Multiple-Verzeichnis ist *Ja Ja Ja Ja Ja, Nee Nee Nee Nee Nee* deshalb mit der Ergänzung »Imitation eines Oma-Gesprächs« versehen.[526] Dass Beuys mit der Aufnahme, wie Stüttgen berichtet, zugleich auf seine Professorenkollegen Bezug nimmt, die ein Misstrauensvotum gegen ihn unterzeichnet haben, zeugt vom Humor des Künstlers und von der dem Sprach- und Klangkunstwerk eingeschriebenen Komik.[527] Ebenso mag Schlingensief das Nebeneinander von Affirmation und Negation angesprochen haben. In einem Nachruf in der *Welt* ist über Schlingensief zu lesen, dass ihn das Beuys'sche Klangstück ein Leben lang begleitet, er es im kleinen Rahmen vor Freunden und Bekannten nachgespielt habe.[528]

In der minutenlangen Audioeinspielung, die in *Atta Atta* dem Auftritt Fritschs unterlegt ist, ist allein das »Ja, ja, ja, ja, ja, nee, nee, nee, nee, nee« von Beuys zu hören, dessen Stimme eine gleichsam körperliche Präsenz behauptet.[529] Dabei entwickelt sich zwischen der Stimme des Künstlers und dem improvisierenden Fritsch eine eigentümliche Dynamik. Das Beuys-Zitat offen als ein solches markierend, erklärt der Schauspieler dem Publikum:

> Ja, ja, ja, nee, nee! Das hab ich wochenlang angehört! Die haben mich da in der Unterbühne eingesperrt. Hier, Lautsprecher links und rechts: ja, ja, nee, nee. Das macht der ewig, Beuys! Ja, von wegen Beuys. Ja, natürlich Beuys! Jetzt hören wir uns das mal ein bisschen an. Ja, wir haben Zeit. Ein bissen lauter, Uwe, ja? Dass es alle hören! Was Sie hier sehen, ist ein Schauspieler, der hier wochenlang mitgeprobt hat. Von wegen geprobt! Ich war zwei Tage auf den Proben, das war alles. Ja, und jetzt sehen Sie ein Ergebnis hier. Und ich brauch nur … Eine Nacht hier unten mit Ja, ja, nee, nee und dann brauch ich mich nur noch hierhin stellen und zwanzig Minuten gar nichts mehr machen. Sie brauchen mich nur angucken. Ein leibhaftiges Probenergebnis! Ja? Das können Sie angucken von oben bis unten, hier, Scheitel bis zur Sohle. Ja, Sie müssen ausbrechen, vor Begeisterung müssen Sie ausbrechen, wenn ich nur so steh! (*Einige*

526 Vgl. Voigt 2006, S. 146.

527 Ebd., S. 147.

528 Andreas Rosenfelder erinnert sich in seinem Nachruf auf Schlingensief: »Einmal, das war in Köln nach einer etwas verkrampften Podiumsdiskussion über ›Die Kraft der Negation‹, ahmte Schlingensief abends in einer Cocktailbar eine Aktion von Joseph Beuys nach, die ihn für sein Leben geprägt hat: ›Ja ja ja ja ja‹, seufzte er immer wieder mit geschlossenen Augen, und im Wechsel dazu: ›Nee nee nee nee nee‹«; Rosenfelder 2010.

529 Stimmlichkeit generiert zugleich Körperlichkeit; vgl. Fischer-Lichte 2004, S. 219. Im Gespräch mit Hans Ulrich Obrist beschreibt Schlingensief den Singsang der Beuys'schen Stimme als faszinierend; Schlingensief/Obrist 2005, S. 9. Vgl. auch Schlingensief, in: Schlingensief/Löwe 2003, S. 22 (Schlingensief-Archiv 1091): »Nichts ist interessanter als die Stimme, beispielsweise von Beuys, diesen Singsang, mal zu hören.«

Zuschauer klatschen und johlen.) Nee, erst nach zehn Minuten. Nee, wirklich, das muss man schon durchhalten. Es gibt Leute, die müssen was ganz anderes aushalten. (*Das Beuys-Audio wird lauter.*) Ja, ja. Verdammte Scheiße! Mach das mal aus! Ich kann's nicht mehr hören! Sonst mach ich hier gleich 'ne Kunstaktion![530]

Die auf Komikerzeugung ausgelegte Szene wird von Beginn an von einem polemischen Gestus getragen. Sobald Fritsch auf die Bühne kommt, empört er sich über Schlingensiefs Theaterinszenierung und grenzt sich von ihr ab – obschon er ein Teil von ihr ist. Sein Auftritt lässt sich als metatheatrale Clownerie[531] rubrizieren, insofern Fritsch mit theatraler Selbstreflexivität und Selbstreferenzialität spielt: Wenn er sich dem Publikum als ›leibhaftiges Probenergebnis‹ präsentiert, macht er die Theatersituation explizit.[532] Er kommentiert und ridikülisiert den Inszenierungsprozess, macht sich über die *Atta Atta* vorbereitende Probenarbeit lustig. Martin Seel bezeichnet Fritschs Monolog treffend als »Kollegenbeschimpfung«, die das Theater als Zwangsanstalt entlarve.[533] Innerhalb dieses Metatheaters wird auch die Beuys'sche Klangskulptur metatheatral funktionalisiert, so Fritsch den für die Musikregie zuständigen Inspizienten Uwe Altmann dazu auffordert, den Ton der Audioeinspielung lauter zu stellen. Während Fritsch Beuys nachäfft und dessen Sprachkunstwerk als enervierende Zumutung verspottet, scheint im Gegenzug Beuys' akusmatische Stimme den Schauspieler zu verhöhnen. Schlussendlich vermag Fritsch nicht gegen den immer lauter werdenden Beuys anzukommen und verlangt, dass das Tonband abgestellt werde: ›Mach das mal aus! Ich kann's nicht mehr hören! Sonst mach ich hier gleich 'ne Kunstaktion!‹ In der zunehmend beklemmenden Konfrontation mit Beuys droht Fritsch an, selbst aktionistisch tätig zu werden – doch wird er den »Kunst-Übervater«[534] nicht los: *Ja Ja Ja Ja Ja, Nee Nee Nee Nee Nee* läuft, leiser zwar, bis zum Szenenende weiter. Das zwischen Fritsch und Beuys inszenierte Konkurrenzverhältnis wird nicht aufgelöst.

530 Transkript *Atta Atta*.

531 Jens Roselt erklärt die für ironische und metatheatrale Spielweisen prädestinierte Figur des Narren zum »postdramatische[n] Held *avant la lettre*«; Roselt 2004, S. 171.

532 Wenn Fritsch dem Publikum erklärt, es brauche ihn nur anzugucken, mag er damit auch auf den Fluxus-Künstler Ben Vautier anspielen, der sich im Sommer 1963 auf die Promenade des Anglais in Nizza setzte mit einem Schild, auf dem »Regardez-moi, cela suffit« geschrieben stand; vgl. *Fluxfilm Anthology* 1962–1970: Fluxfilm 41. »The action occurs on the street: people stop, group together and look at Ben and at each other questioningly. It is not the audience who looks at Ben; it is Ben who looks at the audience. The viewers are viewed and thus unintentionally express the piece's very meaning«; Aubert 1998, S. 42.

533 Seel 2007, S. 223.

534 Gilles 2009, S. 110.

3.3.2.4 »In Wirklichkeit bin ich ein Hase«[535]

Metatheatrale Selbstbezüglichkeit charakterisiert ebenfalls Schlingensiefs Nachspielen der Beuys-Aktion *wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt*. Das Reenactment findet in der 25. Szene[536], fast unmittelbar nach der Kojoten-Sequenz, statt. Nachdem Schlingensief die Bühne mit Margarine präpariert hat, nimmt er dem noch immer knienden Achim von Paczensky den ausgestopften Hasen ab und begibt sich in den Zuschauerraum: »Erklär dem Hasen das Theater!«[537] Wie Beuys dem toten Tier die ausgestellten Bilder in der Galerie präsentiert, so schreitet Schlingensief langsam durch den die Sitzreihen trennenden Mittelgang des Parketts und zeigt dem Hasen das Publikum, hält ihn vor die Gesichter der Zuschauer. Zwar ist der Bezug deutlich, doch weicht Schlingensiefs Reenactment, das die Beuys'sche Performance in den Theaterkontext einpasst und entsprechend modifiziert, stark vom Original ab. Anders als Beuys, der das Publikum in Düsseldorf zunächst aussperrt und es, wie auch in *I like America and America likes Me*, zu rein beobachtenden Aktionsteilnehmern macht, bezieht Schlingensief durch das Betreten des Zuschauerraums das Theaterpublikum direkt in das ins Parkett verlagerte theatrale Geschehen mit ein. Damit bewirkt er, dass sich – wie im postdramatischen Theater üblich – die ›vierte Wand‹ zwischen Bühne und Zuschauerraum auflöst und das äußere Kommunikationssystem, die Theatersituation als solche, erfahrbar wird. Das selbstreflexive Moment, das Beuys' Düsseldorfer Aktion innewohnt, gestaltet sich in *Atta Atta* als ein kollektives.

Im Parkett erreicht Schlingensief schließlich die »Krötenburg«[538] – dieses inmitten der Zuschauerreihen installierte szenografische Element unterstreicht die Entgrenzung des Bühnenraumes noch, »denn der [Zuschauerraum] ist auch Campingplatz«[539] –, und donnert den Hasen gegen den Bergfried der grün beleuchteten Bühnenrequisite. Es sei Krieg, ruft Christoph der Mutter zu, die das Treiben vom Wohnzimmer aus verfolgt.

---

535 Beuys, in: Beuys/Hamilton 1997, S. 14.

536 Im Regiebuch fehlt die 24. Szene, so schließt an Szene 23 »Dem Hasen die Kunst erklären/Eurasienstab« direkt Szene 25 »Die Kröten ziehen in den Krieg« an; vgl. Regiebuch *Atta Atta*, S. 22.

537 Transkript *Atta Atta*.

538 Regiebuch *Atta Atta*, S. 22. Mit der Krötenburg – und Hermanns Ausruf »Die Kröten, sie blähen sich auf. Die Kröten ziehen in den Krieg!« (ebd., S. 23) – spielt Schlingensief auf den Spielfilm *La montaña sagrada / The Holy Mountain* (1973) von Alejandro Jodorowsky an. In einer Sequenz des Films wird durch einen »Great Toad and Chameleon Circus« die Eroberung Mexikos nachgespielt: Echsen, als Azteken kostümiert, werden von Riesenkröten angegriffen. Die die Konquistadoren verkörpernden Kröten sind als Ritter und Mönche kostümiert. Theaterblut fließt über die Tiere, die abschließend in die Luft gesprengt werden.

539 Typoskript, ohne Titel, unpaginiert, undatiert und unsigniert; Volksbühne-Berlin 4649. Unter dem Stichwort »Zuschauerbühne« ist hier vermerkt: »Wie nutzt man die? Mehr ins Spiel bringen und auch die Krötenburg ist bald da, einiges davon muss in den Zuschauerraum, denn der ist auch Camping-Platz.«

Irm Hermanns Initiation zur Performancekünstlerin vollzieht sich wieder auf der Hauptbühne. Ausgerüstet ist die Schauspielerin mit Hammer und Mehl – Aktionsmaterialien, die abermals auf Otto Muehl anspielen. Während sie kraftvoll auf den Boden einschlägt, schiebt Schlingensief in schnellen Bewegungen den Hasen unter den Hammer, sodass er von Hermanns Schlägen traktiert wird. Diese Aggression widerspricht Beuys, der zu den Tieren ein freundschaftliches, solidarisches Verhältnis pflegt, ihnen in seinen Aktionen gar einen gottgleichen Status zuspricht: »Also wenn ich mit einem Tier agiere, handele ich so, als wenn ich mit einem Gott reden würde.«[540] In Beuys' Œuvre fungiert der Hase unter anderem als Symbol christlicher Auferstehung, des Neubeginns und des Friedens. An dieses christologisch geprägte Deutungsmuster knüpft auch Schlingensief an: In der 14. Szene findet – von Gempart angeleitet – eine über den Campingplatz führende Prozession statt, an deren Ende die Teilnehmer den ausgestopften Hasen ans Kreuz nageln.[541]

Neben der Figur des Auferstandenen, die Beuys dem Hasen als Christussymbol zuschreibt, assoziiert er das Tier mit Bewegung und Veränderung und bezieht es auf künstlerische Denk- und Bewusstseinsprozesse: »Der Hase ist das Element der Bewegung, der Aktion, die den starren Kunstbegriff ändert.«[542] Davon ableiten lässt sich Beuys' Aussage, die Revolution werde nicht von Menschen gemacht, sondern vom Hasen[543] – »I have nothing to do with a human being, in reality I am a hare«[544]. Wenn nun Schlingensief das tote Tier den Hammerschlägen Hermanns aussetzt, so destruiert er ikonoklastisch nicht allein das von Beuys entworfene apotheotische Bild des Hasen. Die Destruktion zielt gleichermaßen auf Beuys selbst ab, für den der Hase als ein Alter Ego figuriert. Mithin spiegelt sich das Rebellionsmotiv, das den Eltern-Sohn-Konflikt in *Atta Atta* prägt, auf kunstfamilialer Ebene: Christophs Aggression gegen den Vater gestaltet sich auch als eine gewaltförmige Abrechnung mit dem Künstlervater Beuys.

---

540 Beuys, in: »Das Gespräch. Joseph Beuys« 1982, S. 4. »Die Menschen haben in ihrem Bewußtsein, daß ein Tier unter ihnen existiert. Zwar ist das in ihrem Bewußtsein auch nicht ganz geklärt, aber auf jeden Fall denken sie, Tiere sind keine Menschen. Ich behandele Tiere jetzt aber nicht nur wie Menschen, sondern quasi wie Götter […] Ich betone, dadurch, daß ich mich mit einer ganz anderen Welt intensiv befasse, einfach die Notwendigkeit, daß wir über unseren Materialismus hinausdenken müssen und weitgehend an seelische Verhältnisse anknüpfen müssen.«

541 Ebenso ist eine Bezugnahme auf Martin Kippenberger denkbar, dessen Skulptur *Zuerst die Füße* (1990) aus einem ans Kreuz genagelten Frosch besteht.

542 Beuys im Interview mit Veit Mölter (*Abendzeitung* vom 15. November 1985), zit. nach Schneede 1994, S. 129.

543 Vgl. Beuys, in: Beuys/Lahann 1985, S. 264.

544 Beuys, in: Beuys/Hamilton 1997, S. 14.

3.3.2.5 Beuys auf der Bühne: *Titus/Iphigenie*

Das Nachspielen der Aktion *Titus/Iphigenie* in der 28. Szene schließt die Serie der Beuys-Reenactments in *Atta Atta* ab.[545] Schlingensief bringt darin den Künstler Beuys auf die Theaterbühne zurück. Beuys trat im Jahr 1969 – im Rahmen der von der Deutschen Akademie der darstellenden Künste veranstalteten Ausstellung experimenta 3 – im Theater am Turm in Frankfurt am Main auf. Den Ausgangspunkt seiner als Eröffnungsstück des Festivals dargebotenen Performance bildete eine Textmontage, bestehend aus Shakespeares *Titus Andronicus* und Goethes *Iphigenie auf Tauris*, die der Regisseur Claus Peymann und der Dramaturg Wolfgang Wiens zusammengestellt und auf Tonband eingesprochen hatten. Während der einstündigen Aktion sind ihre Stimmen aus dem Off zu hören, wobei Beuys – vor einem Standmikrofon – einzelne Passagen aus Goethes Drama mit- bzw. nachspricht.[546] Außerdem vollzieht der Künstler, zunächst in einen langen Luchsfellmantel gekleidet, diverse Handlungen: Er schlägt zwei Konzertbecken gegeneinander, balanciert eine kleine Kupferplatte auf seinem Hut, kaut Margarine, »hüpft, flattert, schreitet und spaziert über die Bühne«, stößt zwischen den *Iphigenie*-Rezitationen »sinnlose Sätze« aus und »demonstriert dem Publikum per Mikrofon, was sein Kehlkopf für Geräusche hervorbringen kann«.[547] Beuys ist nicht allein auf der Theaterbühne. Im rechten Bühnenhintergrund steht, in einer kleinen, umzäunten Koppel, ein weißes Pferd auf einer Eisenplatte. Das Hufscharren des Schimmels wird, über Lautsprecher verstärkt, in den Zuschauersaal übertragen.

Der im Beuys-Nachlass erhaltene, 25 Schreibmaschinenseiten umfassende Bühnentext konfrontiert »die von Goethe konzipierte Überwindung antiker Opferbräuche durch den Humanismus der Priesterin mit der Grausamkeit von Shakespeares Rachetragödie«.[548] Diesen Dualismus markiert Beuys auch szenografisch, indem er die Bühne in einen dunklen Bereich und in einen hellen aufteilt, sich während der

545 Regiebuch *Atta Atta*, S. 24f.

546 Wiens berichtet, dass Beuys an dem Projekt vornehmlich der Goethe-Text interessiert habe, vgl. Schneede 1994, S. 240. Zurückführen lässt sich dies auf Beuys' Identifikation mit dem Iphigeniemythos. »Rhea Thönges-Stringaris hat daran erinnert, daß Tauris die Krim ist, und Wenzel Beuys sieht einen engen Bezug zwischen Beuys' biographischen Erfahrungen auf der Krim und dem Iphigenie-Mythos, der auf Tauris angesiedelt ist: ›Ich bin der Überzeugung, Beuys hätte die Iphigenie nie als Aktion gemacht, hätte er dies nicht gewußt‹«; ebd. Ferner legt Schneede dar, dass sich der für Beuys wichtige Rudolf Steiner innerhalb der Vortragssammlung *Sprachgestaltung und Dramatische Kunst* mit Goethes *Iphigenie*-Text auseinandersetzt, um die elementare Bedeutung der Sprache als »ein vom Menschen gesonderter Organismus« herauszustellen; Beuys teile die Vorstellung Steiners von der Sprache als ein eigenständiges System, das »sich mit Hilfe der dafür zuständigen Körperteile Ausdruck und Gestaltung verschaffe«, ebd., S. 244f.

547 Manfred Müller: »Versuch über die Innerlichkeit. Frankfurter Experimenta-Auftakt mit Goethe, Shakespeare, Beuys und einem Pferd«, in: *Frankfurter Rundschau* vom 31. Mai 1969, zit. nach Schneede 1994, S. 241.

548 Primavesi 2001, S. 178.

Aufführung vorwiegend in letzterem, der »Iphigenie-Domäne«, bewegend.[549] Noch vor Aktionsbeginn wurde von Beuys der Bühnenboden mit weißen Kreidezeichnungen und -markierungen versehen.

Der Fokus der Beuys'schen Performance liegt auf der Sprache. In einem Interview erläutert der Künstler: »Ich habe mich bereit gefunden, diese Aktion mit Goethes ›Iphigenie‹ zu machen, weil ich meinte, es wäre jetzt eine Zeit, mit der Sprache selbst so zu hantieren, wie ich zum Beispiel vorher mit Filzplastik hantiert habe, und das auf die Sprache zu übertragen.«[550] In *Titus/Iphigenie* versteht und behandelt Beuys Sprache als plastisches Material, als »Klangskulptur und Lautgeste«[551]: Neben die artikulierte, dichterische Sprache Shakespeares und Goethes, die über Tonband eingespielt und in Teilen vom Künstler selbst rezitiert wird, treten Nonsenssätze, unartikulierte Kehlkopflaute und schließlich die akustisch verstärkten Geräusche des Pferdes – Beuys führt die Sprache auf ihre lautliche Grundform zurück, auf die nicht semantische Artikulation der Tiere.[552] Damit geht zum einen ein an die Tradition der Dada-Poesie anknüpfendes »Ausleeren des Bedeutungsraumes«[553] der Wörter einher, zum anderen erkennt Beuys gerade in der Sprache der Tiere ein besonderes, ursprüngliches Potenzial.

Das Lautlich-Stimmliche ist in *Titus/Iphigenie* mit der Körperlichkeit der Bühnenakteure verbunden. In der gestikulierenden und agierenden Präsenz des Künstlers realisiert sich Körpersprache. Das Pferd, das sich mit seinen Hufschlägen aktiv an der Geräuschcollage beteiligt, ist ebenfalls Bildzeichen und fungiert als »eine Verkörperung mythischer Qualitäten«[554]. Eine zusätzliche Dimension eröffnen Beuys' Kreidezeichnungen auf dem Boden – darunter ein aufgemaltes »Lautentstehungsdiagramm«[555]: Einer Partitur ähnlich fixieren und strukturieren sie Beuys' akustisches Agieren optisch durch Schrift und Bild.[556] Durch das assoziative, oftmals desemantisierende Spiel mit Sprache und Lauten will Beuys die »Starrheit des Lexikons«[557] aufbrechen und – ganz im Sinne seiner Vorstellung von der Sozialen Plastik – dem Publikum ein neues, revolutioniertes Sprachbewusstsein vermitteln. In seiner Münchner Rede aus dem Jahr 1985 betont er rückblickend die zentrale Bedeutung, die der Auseinandersetzung mit Sprache für sein Gesamtwerk zukomme: »Mein Weg ging durch die Sprache, so sonderbar es ist, er ging nicht von der sogenannten bildnerischen Begabung aus.«[558]

---

549 Vgl. Schneede 1994, S. 243.
550 Beuys/Dienst 1970, S. 44.
551 Wildgen 2013, S. 177.
552 Vgl. Nichols 2008, S. 50f.
553 Wildgen 2013, S. 176.
554 Schneede 1994, S. 243.
555 Ebd., S. 244.
556 Vgl. Geisenberger 1999, S. 116.
557 Wildgen 2013, S. 177.
558 Beuys' handschriftliches Vortragsmanuskript *Sprechen über das eigene Land* (Vortrag, gehalten am 20. November 1985), in: Beuys 2000, S. 25–39, hier S. 27.

In *Atta Atta* läutet die ›Spezialistin‹ Helga Stöwhase das Reenactment von *Titus/Iphigenie* ein, indem sie mehrmals einen Gong anschlägt – dieser lässt sich als Äquivalent zu den Konzertbecken deuten, die Beuys in Frankfurt einsetzt.[559] Neben Stöwhase befindet sich die aus Pelz und Stoff gefertigte Figur eines Huftiers, das, im Regiebuch als »Esel« ausgewiesen, auf das Beuys'sche Pferd anspielt.[560] Während der hell erleuchtete Schimmel in Frankfurt einen mythisch-mystischen Eindruck vermittelt und – auch auf den die Aktion dokumentierenden Fotografien – eine große ästhetische Wirkkraft entfaltet,[561] wirkt der *Atta Atta*-Esel im Vergleich armselig: Das magisch aufgeladene, würdevolle Vorbild verkehrt Schlingensief ins Komische und Skurrile. Zugleich weckt der leblose, ausgestellte Esel Assoziationen an die Tierkadaver von Damien Hirst, dessen Installationen, gegenläufig zum Beuys'schen Verständnis vom Tier als Schwellenwesen, es auf eine Entmystifizierung und De-Animisierung der Kreatur anlegen.[562] Gleichwohl hat das Tier in *Atta Atta* den Status einer Mittlerfigur inne, insofern es Christoph eine Nachricht überbringt: Der Künstler, der um den Esel herumgeht und mit ihm in Kontakt zu treten versucht (»Hallo?«), entdeckt ein an dem Tier befestigtes Blatt – »Ja, was ist das denn? Ein Zettel! Eine Information?« –, nimmt das Papier ab und liest den darauf notierten Text vor.

> SCHLINGENSIEF: »Auf der Bühne nur ein Schimmel auf einer Metallplatte. Eine kleine Umzäunung, Mikrofon. Beuys, in Pelzmantel und Hut, sagt den Text von ›Titus/Iphigenie‹, der aber später auch über ein Tonband leise eingespielt wird, gelesen von Peymann und Wiens. Man hört auch das Geräusch der Hufe auf dem Metall über Lautsprecher.« (*Schlingensief geht ins Wohnzimmer und trommelt mit den Händen auf den Fernseher; das dort verbaute Mikrofon gibt das Trommeln, welches Hufgeklapper imitiert, verstärkt wieder.*) »Beuys macht Kehllaute, versucht mal zu fliegen, läuft aber eigentlich nur langsam rum.« (*Schlingensief röchelt »Hallo« in das Mikrofon und rennt dann mit ausgestreckten Armen über die Bühne.*) »Er isst manchmal Margarine.« (*Schlingensief isst Margarine, spuckt sie wieder aus.*) »Spuckt diese aus. Und dann spricht er einen Text.« Er spricht einen Text!
>
> KUHLBRODT: Ostende. In den Dünen steht ein Kubushaus, aus dem kommt das Samuraischwert als Blutwurst raus. Ostende.[563]

559 Vgl. auch Mühlemann 2011, S. 40f.

560 Regiebuch *Atta Atta*, S. 24.

561 Kirsten Claudia Voigt erkennt in dem Pferd eine »ästhetische Idealfigur« und schreibt: »An Schönheit übertrifft dieses Bild den Großteil des Œuvres«; Voigt 2000, S. 73. Zur fotografischen Dokumentation von Beuys' *Titus/Iphigenie* vgl. Dogramaci 2018, S. 101–105.

562 Zu Hirsts Arbeit mit (vornehmlich toten) Tieren vgl. Haslinger 2000, S. 32f. Daneben könnte Schlingensief in der beschriebenen Theaterszene auch auf Maurizio Cattelans Einzelausstellung *Warning! Enter at your own risk. Do not touch, do not feed, no smoking, no photographs, no dogs, thank you* aus dem Jahr 1994 referieren, bei der der Künstler einen lebenden Esel in der Daniel Newburg Gallery in Manhattan präsentierte.

563 Transkript *Atta Atta*.

Der vorgelesene Text ist eine äußerst verknappte, lakonische Beschreibung der *Titus/Iphigenie*-Performance, die Schlingensief, der in die Rolle von Beuys schlüpft, als Partitur für sein gleichzeitiges Reenactment der Aktion heranzieht. Er führt die genannten Gesten aus, macht also, Beuys nachahmend, Kehlkopflaute, rennt mit ausgestreckten Armen über die Bühne, so, als wolle er zum Flug abheben, kaut Margarine und spuckt sie wieder aus. Demgegenüber werden die Geräusche, die in Frankfurt durch das Hufscharren des Pferdes entstehen, nur angedeutet. Ein Abspielen der Peymann-Wiens-Lesung entfällt ganz. Gemäß Schlingensiefs kreativ appropriierender Arbeitstechnik erweist sich das Reenactment – analog zu den vorangegangenen – als stark reduziert und modifiziert. Besonders deutlich wird die Diskrepanz zur Originalperformance, wenn sich die Künstlerfigur zum Szenenende in zwei aufspaltet:[564] Der Laiendarsteller Dietrich Kuhlbrodt tritt hinzu und rezitiert den absurden Text »Ostende«, der an einen von Beuys' Frankfurter Nonsenssätzen angelehnt ist.[565] Auf diese Weise wird der Schwerpunkt der Szene, von der Figur des Künstlers weg, wieder auf die Sprache verschoben: das Kernthema von *Titus/Iphigenie*. Im Spannungsfeld von Repräsentation und Präsentation hat die hier beschriebene Szene einen Doppelcharakter. Einerseits ist sie – als Lesung der Aktionsbeschreibung – theatral inszenierte Textvermittlung und verweist auf die textuelle Strukturierung von Aktionskunst.[566] Andererseits geht mit dem Textvortrag das Schlingensief'sche Reenactment einher: Auf die sprachliche Vermittlung folgt die Unmittelbarkeit der Aktion, Repräsentation wird durch Präsentation abgelöst.

Joseph Beuys wird in *Atta Atta* als ›Kunst-Übervater‹ aufgerufen. Dass Schlingensief ihn auf mehrere Darsteller aufteilt, macht deutlich, dass er auf eine Fragmentierung ebendieser Vaterfigur abzielt: Neben Schlingensief selbst, schlüpfen Gempart und Kuhlbrodt in die Rolle des Vorbilds. Beuys' Person und Werk ermöglichen es Schlingensief, ein Arsenal polymorpher Künstlerimagines auf die Bühne zu bringen und zur Disposition zu stellen: »Alle Rollen, die Künstler in der Moderne je für sich beansprucht haben – Lehrer, Politiker, Prophet, Priester, Alchemist, Schamane, Heiler und Erlöser – hat er [Beuys] eingenommen.«[567] Mit dem Nachspielen geht eine kritische Befragung der genannten Künstlerbilder einher. Zwar identifiziert sich Schlingensief mit Beuys und setzt sich spielerisch mit ihm gleich; er weiß jedoch um die Unerreichbarkeit des väterlichen Vorbilds – »Idole verkörpern etwas, was man selber nie werden kann«[568] –, weshalb er zugleich an dessen Dekonstruktion

564 Vgl. Mühlemann 2011, S. 41.

565 Über die Nonsenssätze in Beuys' *Titus/Iphigenie*-Aktion schreibt Uwe M. Schneede: »Zu den hier als ›sinnlos‹ bezeichneten Sätzen gehört auch einer wie dieser: ›OSTENDE / am Strand oder in den Dünen / ein kubusförmiges Haus / darin / das Samuraischwert ist eine Blutwurst / SOCKEL‹«; Schneede 1994, S. 241. Schlingensief hat diesen Text »zu einem sich reimenden Zweizeiler umgeformt«; Mühlemann 2011, S. 42.

566 Zur Aktion als Text siehe weiterführend Jahraus 2001, S. 139–184.

567 Krieger 2007, S. 90.

568 Schlingensief 1998, S. 18.

arbeitet. Als *modus operandi* dient dem Autor-Regisseur das Reenactment – eine, so Roselt, »subversive Strategie«: Schlingensief »mordet nicht die Väter, er äfft sie nach und beruft sich dabei gerade auf jene, die ihn beeindrucken«,[569] um sie, nach ihren »komischen Elementen und Fehlern« suchend,[570] infrage zu stellen.

Im Nachäffen und freien Nachvollziehen nimmt Schlingensief Akzentverschiebungen vor, die die Ambivalenz der Selbstinszenierung und -stilisierung Beuys' punktuell sichtbar werden lassen. Die gewalttätige Wendung, die sein Reenactment der Kojoten-Aktion nimmt, macht etwa auf die Doppelbödigkeit der von Beuys inkorporierten Künstlerfigur des Guten Hirten, Heilers und Pädagogen aufmerksam. Wo sein Vorbild das Machtverhältnis zwischen Lehrer und Adept zu verschleiern sucht, kehrt Schlingensief es deutlich heraus. Ebenso übt Schlingensief Kritik an der Sakralisierung des Künstlers. Wenn er Beuys als Priester inszeniert, gibt er den Habitus des Künstlerheilands der Lächerlichkeit preis. In beiden Szenen findet eine tragikomische Entlarvung des Künstleregos statt: Hinter messianischem Gebaren und therapeutischen Absichten scheinen latente Gewalt- und Aggressionspotenziale auf. Mit der Misshandlung des Hasen, der als Beuys'sches Alter Ego figuriert, geht Schlingensief ikonoklastisch gegen den Künstlervater vor. Bei aller karikierenden Kontrafaktur wird Beuys in *Atta Atta* zugleich für sein den Kunstbegriff radikal erweiterndes Programm gewürdigt, das dieser – wie in *Titus/Iphigenie* – auch auf der Theaterbühne erprobt hat.

3.3.3 »MORD ALS KUNST«[571] – Bezüge auf den Wiener Aktionismus

Neben Joseph Beuys werden in *Atta Atta – Die Kunst ist ausgebrochen* Akteure des Wiener Aktionismus exponiert aufgerufen. In Schlingensiefs Theaterstück finden sich Referenzen auf Otto Muehl (1925–2013), Hermann Nitsch (1938–2022) und Günter Brus (Jg. 1938). Zwar weist die Schlingensief-Forschung immer wieder darauf hin, dass der Autor-Regisseur den Wiener Aktionismus als Bezugsrahmen heranzieht – auch mit Blick auf *Atta Atta* werden die Aktionisten, allen voran Nitsch, als Referenzfiguren benannt.[572] Die Frage, wie Schlingensief konkret auf den Wiener Aktionismus Bezug nimmt, ist jedoch unterbelichtet geblieben. Dass in *Atta Atta* – neben Nitsch und Brus – Muehl zitiert wird, wurde bislang gänzlich übersehen. Diese Forschungslücken sollen im Folgenden geschlossen werden. Ein Überblick über das Schaffen der genannten Künstler ermöglicht es, Schlingensiefs intertextuelle und intermediale Bezüge auf den Wiener Aktionismus erstmals ausführlich zu kontextualisieren und nachzuvollziehen.

---

569 Roselt 2000, S. 162.
570 Vgl. Schlingensief 2009, S. 137.
571 Otto Muehl: »Materialaktion (1968)«, zit. nach Noever 2004, S. 59f., hier S. 60.
572 Vgl. etwa Umathum 2003, S. 150f., Beuker 2010, S. 144f. sowie A. T. Scheer 2018, S. 25 u. 172.

Nitsch, Muehl und Brus – Mitbegründer und prominente Vertreter der sich zu Beginn der 1960er-Jahre formierenden »Wiener Aktionsgruppe«[573] – machen mit skandalös-provokativen Auftritten von sich reden. Ihre umstrittenen, auf drastische Tabubrüche ausgelegten Aktionen haben zum Ziel, verdrängte Ängste, Aggressionen und Perversionen in der bürgerlichen Gesellschaft ins Bewusstsein zu heben und auszuagieren. Die Tabubrüche reichen von ostentativen Selbstverletzungen und -beschmutzungen (Brus) über pornografisch-obszöne Exzesse (Muehl) bis hin zu öffentlichen Schlachtungen von Tieren und dem Zerreißen ihrer Kadaver (Nitsch). Als wichtige Impulsgeber fungierten zunächst die informelle Malerei und das Action-Painting, deren expressive Formen die Aktionisten in Mal- und Materialaktionen weiterentwickeln. Nicht an Repräsentation sind die Künstler interessiert, sondern an Autopräsentation, wobei sie die Leinwand als »das letzte repräsentationalistische Relikt«[574] durch den menschlichen Körper radikal erweitern oder zur Gänze ersetzen. Brus, der in seinen *Selbstbemalungen* und *Selbstverstümmelungen* mit dem eigenen Körper als Bildträger und Aktionsmaterial operiert, verkündet: »Mein Körper ist die Absicht, mein Körper ist das Ereignis, mein Körper ist das Erlebnis.«[575] Auch Muehl spricht dem Körper Materialstatus zu. In seinen *Materialaktionen* bearbeitet er die nackten Körper passiver Modelle, um sie mit Nahrungsmitteln – etwa Speiseöl, Milch, Weizenmehl und Gemüse – und anderen organischen Stoffen zu überschütten und dieserart zu deformieren, sich über Ekelschranken hinwegsetzend. Die Schüttbilder Nitschs entstehen, dem Action-Painting Pollocks nicht unähnlich, durch das Verschütten und Verspritzen roter, bisweilen mit Tierblut vermengter Farbe auf Leinwand. Den Malakt gestaltet der Künstler als einen orgiastisch-dionysischen Vorgang, in dessen Verlauf er sich selbst beschmiert und in Farbe wälzt.

Ebendiese gegen dogmatische Reinlichkeitsforderungen opponierenden Beschmutzungsaktionen der Wiener Aktionisten beeindrucken Christoph Schlingensief. Anlässlich einer Nitsch-Retrospektive im Gropius Bau in Berlin verfasst er ein 2006 in der *Süddeutschen Zeitung* abgedrucktes Plädoyer, in dem er das Motiv der Befleckung und Verunreinigung mehrfach aufgreift, um die Arbeit der Aktionisten zu charakterisieren und zu würdigen.[576] »Und wenn wir dann in hundert Jahren zurückblicken«,

573 Als solche bezeichnen sich die Hauptakteure Nitsch, Brus, Muehl und Rudolf Schwarzkogler in ihrer ersten gemeinsamen Veröffentlichung, der 1965 erschienenen Sondernummer der Zeitschrift *Le Marais*. Im Jahr 1969 prägt der ebenfalls zu der Gruppe gehörende Peter Weibel schließlich den Begriff des Wiener Aktionismus. Neben den bereits genannten Künstlern umfasst die Gruppe zahlreiche weitere Beteiligte wie Valie Export, Franz Kaltenbäck, Adolf Frohner und Friedensreich Hundertwasser; auch die Filmemacher Peter Kubelka und Kurt Kren sind mit dem Wiener Aktionismus assoziiert. Obschon die Künstler untereinander einen regen Austausch pflegten und gelegentliche Kooperationen stattfanden, handelt es sich um eine heterogene Bewegung.

574 Jahraus 2001, S. 67.

575 Zit. nach Schilling 1978, S. 161.

576 Schlingensief 2006: »Klar sind wir abgehärtet, durchgespült, aber Nitsch-Flecken sind schwer zu entfernen. […] Nitsch ist nicht mehr reinzuwaschen. Er hat sich zugesaut, zuge-

so Schlingensief, »dann werden wir sehen, dass die Flecken noch immer geblieben sind. Kleine Netzhautbeschädigungen, Ablösungen, heidnische Rituale in aufgeräumten Kinderzimmern.«[577] Schlingensief zeichnet das Bild vom Künstler als einen gesellschaftlichen Stör- und Beschmutzungsfaktor, dessen Irritationsmomente erzeugende Kunst neurotische Gesellschaftssymptome – Schlingensief spricht vom »Sauberkeits- und Klarheitswahn«[578] – aufdecken und unterminieren. Auch in *Atta Atta* geht der künstlerische Akt mit dem Beschmieren und Besudeln einher – darauf wird später noch ausführlicher einzugehen sein.

Vor allem Muehl und Nitsch sind in ihrem Schaffen von den psychoanalytischen Theorien Freuds und C. G. Jungs beeinflusst: Sie behaupten, therapeutische Abreaktionsprozesse anzustreben, die dem Publikum eine kathartische Reinigung und Befreiung von Kollektivneurosen ermöglichen sollen. In dem 1962 verfassten Manifest *Die Blutorgel*, das eine erste theoretische Konzeption des Wiener Aktionismus präsentiert, schreibt Nitsch: »ich nehme durch meine kunstproduktion (form der lebensandacht) das scheinbar negative, unappetitliche, perverse, obszöne, die brunst und die daraus resultierende opfer-hysterie auf mich, damit IHR EUCH den befleckenden, schamlosen abstieg ins extrem erspart.«[579] Während Nitsch sich als ein Sich-Opfernder versteht, spricht er den Zuschauern einen interpassiven Status zu: Sie delegieren ›den befleckenden, schamlosen Abstieg ins Extrem‹ an den Künstler. Das mit dieser Stellvertreterfunktion einhergehende künstlerische Selbstverständnis lässt die Imago vom Künstler als Heilsbringer durchscheinen. In seinen Aktionen inszeniert sich »Meister Nitsch«, oftmals in einer Art Pastoralgewand gekleidet, als Priesterfigur, ebenso wie Muehl, der 1971 die *AAO*-Kommune gründet, sich als spiritueller Führer und Therapeut geriert.

Zum Ende des Jahres 1966 ruft Muehl das von gesellschaftsverändernden Aspirationen getragene aktionspolitische Programm *ZOCK* ins Leben, woraufhin mehrere Veranstaltungen, darunter sogenannte *Zockaktionen* und *Zockfeste*, stattfinden.[580] Das später von Muehl veröffentlichte Manifest, das die Ablehnung des bürgerlichen Lebens und die Vernichtung des etablierten Kunst- und Kulturbetriebs fordert, verdeutlicht, dass *ZOCK* am antibürgerlichen Revolutionspathos und Gewaltvokabular der historischen Avantgarden anknüpft: »alle opernhäuser, theater, museen, bibliotheken werden dem erdboden gleichgemacht, es ist klar, beginnen kann ZOCK

---

schmiert, zugemalt, übermalt, durchgesaut und ausgeschächtet. […] Beuys, Nitsch, Roth, Thek, Kaprow: das sind keine Karikaturisten, aber sie haben verdammt viel Spaß und Freude am Sauberkeits- und Klarheitswahn unserer Trennkostapostel und Mülltrenner.«

577 Ebd.

578 Ebd.

579 Hermann Nitsch: *Die Blutorgel* (1962), zit. nach Karrer 2015, S. 163–165, hier S. 163.

580 Vgl. K. Braun 1999, S. 15. Neben Muehl waren Peter Weibel und Oswald Wiener an der Konzeption von *ZOCK* beteiligt. »Die Bedeutung des Akronyms ZOCK reicht von ›zentralorganisation christlicher kupferstecher‹ (Wiener) über ›zealous organisation of candid knights‹ (Muehl) bis ›zerstört ordnung christentum kultur‹ (Weibel)«; Traub 2010, S. 263f.

nur mit einem blutbad.«[581] Propagierte Gewalt und Zerstörung finden in destruktiven Aktionen Ausdruck, die an futuristischen *serate* und am *Cabaret Voltaire* der Dadaisten geschult sind. Bei dem am 21. April 1967 im Gasthaus zum Grünen Tor ausgerichteten Fest, an dem sich neben Muehl, Nitsch und Peter Weibel auch die der Wiener Gruppe zugehörigen Schriftsteller Gerhard Rühm und Oswald Wiener beteiligen, finden gezielte Publikumsprovokationen und Zertrümmerungsaktionen statt.[582] Wiener bewirft während seiner Lesung – »zock ist die fäulnis im nährboden des staates / zock vermöbelt das system / zock hebt den hammer und zerdrischt die futterkrippe der wissenschaft / zock hebt die motorsäge und zerschneidet den baum der erkenntnis«[583] usf. – das Publikum mit Semmelknödel. Muehl und andere Künstler zerschlagen Küchenmobiliar. Nitschs geplante Aktion mit Lammkadaver und »Lärmorchester« wird durch aufgebrachte Zuschauer gestört. Schließlich kulminiert das *Zockfest* in einer Saalschlacht und wird von der Polizei aufgelöst.[584] »das ganze war ein ungeheuerliches chaos und eine gelungene provokation des publikums«, resümiert Nitsch.[585]

Die auf Schock und Provokation ausgelegten Praktiken des Wiener Aktionismus erreichen in der Gemeinschaftsaktion *Kunst und Revolution* ihren Höhepunkt: Am 7. Juni 1968 treten Brus, Muehl, Weibel und Wiener auf Einladung des *Österreichischen Sozialistischen Studentenbundes* in einem Hörsaal der Universität Wien auf. Wie dem Einladungsschreiben zu entnehmen ist, richtet sich *Kunst und Revolution* gegen die bürgerliche, staatlich vereinnahmte Kunst, die der Konsolidierung eines repressiven Staats- und Gesellschaftssystems diene. Jener »staatserhaltende[n] kunst« setzen die Aktionisten – vor rund vierhundert Zuschauern – anarchischen, tabuverletzenden Aktionismus entgegen. Ihr gemeinsamer Auftritt umfasst diverse, zuweilen simultan ablaufende Aktionen und Aktionslesungen. Während Weibel und Wiener Vorträge halten, beschimpft und beleidigt Muehl den wenige Tage zuvor ermordeten Robert F. Kennedy und dessen Familie, um im weiteren Verlauf des Abends einen aus pornografischer Literatur vorlesenden Masochisten mit einem Militärkoppel auszupeitschen. Indessen widmet sich Brus seiner *Körperanalyseaktion*: Er »entkleidet sich, ritzt die Haut mit einer Rasierklinge an Brust und Oberschenkel auf, uriniert in ein Glas, trinkt den Urin, defäkiert, beschmiert sich mit Kot, erbricht sich, legt sich nieder und führt ›Onanierbewegungen‹ aus«, dabei die österreichische Nationalhymne singend.[586] Das mediale Echo auf die Gemeinschaftsaktion, von der Presse als »Uniferkelei« bezeichnet, ist enorm – sie macht den Wiener Aktionismus über die österreichischen Grenzen hinaus bekannt. Für die Akteure hat die Aktion strafrechtliche Konsequenzen. Am härtesten trifft es Brus, der wegen »Erregung öffentlichen Ärgernisses« und »Verunglimpfung der österreichischen Fahne und Hymne« zu sechs

581 Zit. nach Traub 2010, S. 264.
582 Zum *Zockfest* am 21. April 1967 siehe ausführlich Dreher 2001, S. 255–257 u. 268–273.
583 Oswald Wiener: »zock an alle«, zit. nach K. Braun 1999, S. 15.
584 Vgl. Dreher 2001, S. 272.
585 Zit. nach ebd.
586 Ebd., S. 276.

Monaten strengen Arrests, »verschärft durch 2 Fasttage und 2 harte Lager monatlich«, verurteilt wird.[587]

Die (auto-)destruktiven Tendenzen der Wiener Aktionisten prädestinieren sie geradezu, im Kontext von Schlingensiefs *Atta Atta*-Inszenierung verhandelt zu werden. In der von ihnen praktizierten Gewalt – als Gewalt gegen den (eigenen) Körper einerseits, als Gewalt gegen das Publikum andererseits – wird die Analogie zwischen Kunst und Terror evident: Mit der Behauptung, gesellschaftsverändernd und -verbessernd wirken zu wollen, setzen beide, Aktionist wie Terrorist, öffentlich wirksam Aggression und Gewalt ein, um gezielt zu schockieren, zu verunsichern und zu überfordern. »Avantgarde und Krieg treffen sich in der Aggression.«[588] Und wie der Selbstmordattentäter bewusst seinen eigenen Tod in Kauf nimmt, sein Leben (und seinen Körper) opfert, so bedienen sich die Wiener Aktionisten – allen voran Günter Brus – der Geste des Märtyrers, wenn sie in den Aktionen ihre leibliche Versehrtheit aufs Spiel setzen.[589] Gerade über diese Analogie wurde auf dem *Attaistischen Kongress* diskutiert. Dass hierzu Bazon Brock und Peter Weibel als Referenten eingeladen waren, ist kein Zufall. Während Weibel »mit den Wiener Aktionisten rumgeturnt ist«[590], setzte sich Brock mit Manifesten und Aktionsvorträgen als Ideengeber und Promoter der *Hamburger Linie*, der Aktionskunst in Deutschland, ein. Ebenso trat Brock zusammen mit Fluxus-Künstlern, darunter auch Beuys, auf.[591] Indem Schlingensief diese beiden Protagonisten der europäischen Aktionskunst in sein *Atta*-Projekt integriert, dockt er es ostentativ an die Neoavantgarde an. In der 20. Aufführung von *Atta Atta* erzählt der Autor-Regisseur auf der Bühne: »Ich hatte einen Traum. Wir müssen die Familie rekonstruieren: Nitsch ist Mühl. Mühl ist Brus. Brus ist Weibel. Weibel ist B[r]ock.«[592] Die Aktionisten als familiales Bezugssystem aufrufend, präsentiert Schlingensief eine Genealogie der Gewalt, die mit Bazon Brock endet. Im Laufe des Probenprozesses hatte dieser zum Ende seines in der Volksbühne gehaltenen Kongressvortrags die Möglichkeit bekundet, sich in seinem fortgeschrittenen Alter durchaus noch zu terroristischen Taten hinreißen zu lassen: »Je älter man wird, desto weniger ist man sich sicher, ob man nicht doch noch in den nächsten Turm reinfliegt oder die Kalaschnikow nimmt oder eine Granate explodieren lässt.«[593]

587 Vgl. K. Braun 1999, S. 140, Anm. 560 sowie Traub 2010, S. 265f.
588 Schössler 2013, S. 117.
589 Siehe auch ebd., S. 118.
590 Schlingensief 2002, Min. 7:33–7:37 (Transkription der Verfasserin).
591 Vgl. Schilling 1978, S. 164f. Brocks Methode ist die des *action teaching*; ebd., S. 194.
592 Zit. nach Scheffler 2005, S. 187. Scheffler, die den Namen »Bock« gehört haben will, geht von einem Verweis auf den Künstler John Bock aus – ein Bezug, der in dem aufgerufenen Kontext wenig plausibel scheint.
593 Brock 2003, S. 54f.

3.3.3.1 »Wenn Hermann Nitsch haufenweise Tomaten zermatscht«[594]

Von den Wiener Aktionisten ist Hermann Nitsch derjenige, der in *Atta Atta* auf besonders plakative Weise referenziert wird: Der in einen weißen Anzug gekleidete Dietrich Kuhlbrodt erscheint als Verkörperung des Künstlers, optisch an dem für Nitsch charakteristischen langen Vollbart zu erkennen.[595] Er klingelt, erstmals in der dritten Szene des Theaterstücks auftretend, an der Wohnungstür, um Christoph einen Besuch abzustatten. Der von der Mutter empfangene Gast wird von ihr namentlich begrüßt: »Ah ja, Herr Nitsch, kommen Sie rein! Christoph, der Nitsch ist da!«[596] – womit die Personifikation deutlich markiert ist. »Gut, dass du kommst, Hermann«, freut sich Christoph, der bald nach Nitschs Eintreten mit seiner wilden Malaktion beginnt. Derweil setzt sich der Besuch an einen Klapptisch. Kuhlbrodt hat, in einer Plastiktüte, Tomaten mitgebracht, die er vorsichtig auf der Tischplatte auslegt und zärtlich zu streicheln beginnt, während aus dem Off eine Lesung aus dem *Cherubinischen Wandersmann* des Barockmystikers Angelus Silesius eingespielt wird.[597]

Wenn Schlingensief im Malakt enthemmt und rauschhaft zu Werke geht, dabei nicht nur die Leinwand, sondern ebenso den Fußboden expressiv-gewaltvoll mit Farbe bearbeitet, sich schließlich selbst in ihr suhlt und das Malen sexuell codiert, bezieht er sich damit – neben dem Action-Painting Jackson Pollocks und den Performances Paul McCarthys – auf die »dionysische Malerei«[598] Nitschs, die dieser folgendermaßen beschreibt: »der in den exzess ekstatisch abgestiegene akteur befleckt und beschüttet, so spontan als möglich von seiner intensität und erregung bestimmt, die bildfläche.« Und weiter: »es ist, als ob der unsere abgründe eröffnende maler beim malvorgang in die nähe des blutschwitzens, des austrinkens des leidenskelches, der geisselung, der kreuzigung, der zerreissung des dionysos, der blendung des ödipus geriete.«[599] Nitsch lädt den künstlerischen Schaffensprozess mit mythologischen sowie christlichen Assoziationen auf. Zwar lassen seine Überlegungen den Einfluss Friedrich Nietzsches erkennen, anders jedoch als dieser stellt er seine dionysische Ästhetik nicht dem Christentum diametral gegenüber, sondern versucht eine Synthese vorchristlicher Mythen und Passionsgeschichte: Dionysos, Ödipus und Jesus Christus werden in Nitschs Kunstkonzeption zu primären Referenzfiguren, die allesamt auf das anvisierte kosmische ›Grundexzess-Erlebnis‹ verweisen: »der grundexzess versetzt uns in die lage, versetzt unser bewusstsein in die lage, die schöpfung ekstatisch ihrem innersten wesen nach zu erkennen, nämlich als ereignis eines exzesses. der kern,

---

594 Schlingensief, in: Schlingensief/Laudenbach 2003.

595 »Dietrich kommt als Herman[n] Nitsch mit langem Bart herein«; Regiebuch *Atta Atta*, S. 4.

596 Transkript *Atta Atta*.

597 Zur Einbettung des *Cherubinischen Wandersmann* in Schlingensiefs Theaterstück siehe unten, S. 178f.

598 Nitsch, in: Otmar Rychlik: »Malaktionismus. Ein Gespräch mit Hermann Nitsch« (1987), zit. nach Karrer 2015, S. 454–458, hier S. 458.

599 Nitsch: »das malhemd«, in: Alf Lechner Stiftung 2019, S. 20–22, hier S. 22.

die essenz der schöpfung ist der alles antreibende, verschlingende und gebärende exzess.«[600]

In den Didaskalien des *Atta Atta*-Regiebuchs wird die Figur Nitschs bezeichnenderweise als »Onkel« sowie als »Alter Ego« des Künstlerprotagonisten ausgewiesen,[601] was einerseits künstlerische Verwandtschaft, andererseits die Identifikation Schlingensiefs mit dem Vorbild ausdrückt, dessen Aktionsmalerei in der Atelierszene reinszeniert wird. Mit Verweis auf Beuys und Nitsch erklärt der Autor-Regisseur im Premiereninterview: »Ich spiele gerne einen, der scheinbar im Wahn mit Fett und Filz oder Blut und Gedärmen zweckfrei tätig ist. […] Es geht immer auch um das Beschmutzen von vorgegebenen Ordnungen.«[602] Sarah Ralfs konstatiert treffend, dass das Atelier in *Atta Atta* zum »Spielzimmer eines pubertierenden Sohnes« deklariert wird.[603] Die Überschüttungs- und Beschmutzungsaktionen der Wiener Aktionisten reflektierend, richtet sich das von Schlingensief inszenierte Besuhlungsmotiv gegen die von der Elterngeneration repräsentierte bürgerliche Lebenswelt, die als repressiv und faschistoid abgelehnt wird. Mit einem ironischen Augenzwinkern übersetzt der Autor-Regisseur den Gestus aktionistischer Revolte in das Bild eines gegen die Autorität der Eltern rebellierenden Adoleszenten. Damit greift er eine Denkfigur auf, die die Aktionisten selbst bedienen, wenn sie ihre Aktionen mit »Kinderspielen« gleichsetzen und in und mit ihrer Kunst eine »Regression vom Selbstbewußtsein und der Selbstbeherrschung des Erwachsenen« anstreben hin zum frühkindlichen, normbefreiten Agieren, das noch keine Schamgrenzen kennt.[604] In diesem Zusammenhang lässt sich Nitsch in *Atta Atta* als Spielkamerad, das Treffen der Künstlerfiguren als *play date* deuten. »Aber macht nicht so lange«, mahnt Irm Hermann als Mutter. »Ich mach Abendbrot, ja?«[605]

Das *Orgien Mysterien Theater*

Um die in das Theaterstück eingelassenen Referenzen auf Nitsch und dessen Arbeit adäquat nachvollziehen zu können, ist es notwendig, einen Blick auf das *Orgien Mysterien Theater* zu werfen, Nitschs aktionstheatrales Gesamtkunstprojekt, das er 1957 in ersten Zügen zu theoretisieren begann und fortan stetig weiterentwickelte – bis zu

600 Nitsch 1995, S. 69.
601 Regiebuch *Atta Atta*, S. 4.
602 Schlingensief/Laudenbach 2003.
603 Ralfs 2019, S. 53.
604 K. Braun 1999, S. 166. In seiner *Wiener Vorlesung* verweist Nitsch auf Freuds Theorie, dass der Ursprung der Kunst, insbesondere jener der Malerei, auf »das schmieren des kindes mit dem eigenen kot« zurückzuführen sei; Nitsch 2005, S. 19. Kerstin Braun schreibt über Nitsch, den Künstler zitierend: »Das Verschütten, Verspritzen und Verschmieren der Farbe ist für ihn, wie das frühkindliche Spiel mit Kot, mit Lustempfindungen verbunden. Sowohl das kindliche Agieren als auch das tachistische Ausagieren haben für Nitsch ›eine fast wollüstige beziehung zu allem feuchten, schlammig-schleimig-unterleiblichen‹«; K. Braun 1999, S. 166. Auch Otto Muehl versteht seine Materialaktionen als Kritik an bürgerlichen Sauberkeits- und Reinlichkeitsvorschriften.
605 Transkript *Atta Atta*.

seinem Tod kommt es zu 155 Aktionen und 50 Malaktionen.[606] Nitschs Theater, das eine christlich-katholische Ikonografie mit archaischen Opfer- und Auferstehungsriten verbindet, kreist um synästhetisches Erleben, um ›Abreaktionsekstasen‹ und um die künstlerische Remythisierung von Lebensprozessen. Als Hauptwerk des Künstlers gilt sein 1998 veranstaltetes, von rund tausend Teilnehmern besuchtes *Sechs-Tage-Spiel*, das – wie zuvor die *24-Stunden-Aktion* (1975) und das *Drei-Tage-Spiel* (1984) – in seinem Schloss im niederösterreichischen Prinzendorf stattfand. Der personelle und materielle Aufwand der sechstägigen Veranstaltung war enorm: »So waren etwa 250 Akteure und 180 Musiker beteiligt, mehr als 1.000 Liter Tierblut, hunderte Fässer Wein, knapp 30 Tierleiber sowie tonnenweise Tomaten, Früchte und Blumen wurden verbraucht.«[607] Für sein *O. M. Theater* reklamiert Nitsch einen Wirklichkeitsgehalt, den es vom traditionellen Repräsentationstheater grundlegend unterscheide:

> auf dem alten, konventionellen theater »spielt« der schauspieler seinen part. das ist nicht wirklichkeit. in meinem theater dagegen ist alles real. [...] dort »spielt« der schauspieler, er sei »tot«. bei mir ist das lamm wirklich tot. ich schütte blut darüber, ich werfe es fort – all dies ist wirklich.[608]

Die Hinwendung zum realen Geschehen bedingt für Nitsch das »verlassen der sprache«. Unzufrieden mit seinen Dramentexten, die er zwischen 1957 und 1962 verfasste, hält er den »sprung ins kalte wasser von sprachlosigkeit«[609] für notwendig: »ich konnte an der sprache kein genügen mehr finden, sie war nur mehr relikt, symbol (erinnerung von tatsächlich erlebtem). ich wollte zur wirklichkeit, zum wirklich erlebten durchdringen, um eine kunst zu entwickeln, die nur mehr ästhetisches arrangement von direkt erlebbarem ist.«[610] Dem Sprechtheater setzt der Künstler ein »Theater ohne Worte«[611] entgegen: Die Aktionen seines *O. M. Theaters* vollziehen sich sprachlos, an die Stelle sprachlicher Vermittlung tritt das intensive, nahsinnliche Erleben der Spielteilnehmer. Das Aktionstheater Nitschs integriert neben visuellen Eindrücken Geruchs- und Geschmackseindrücke, Tastempfindungen sowie die akustische Wahrnehmung von (Lärm-)Musik in synästhetischer Vermischung. Obschon das *O. M. Theater* ohne artikulierte Sprache auskommt, legt Nitsch großen Wert auf dessen schriftliche Fixierung. Mithilfe umfangreicher, an musikalischen Notationsverfahren angelehnter Partituren verzeichnet er Aktionen und musikalische Einsätze. Darüber hinaus reichert er das dieserart choreografierte Spielgesche-

606 Karrer 2019.
607 Vinzenz 2018, S. 273.
608 Nitsch im Interview mit Jonas Mekas (1969), zit. nach Spera 2005, S. 132–134, hier S. 132.
609 Nitsch 2005, S. 103.
610 Ebd., S. 95. Über seine ersten Dramenversuche berichtet Nitsch ferner: »meine sprache war vollgepfercht mit sinnlichen eindrücken. ich würde sagen, so vollgepfercht, dass ein handlungsablauf gar nicht mehr möglich war. und ich habe mich dann gefragt, wieso brauche ich eigentlich die sprache noch? ich kann mich mit ihr gar nicht mehr verständlich machen und ausdrücken«; ebd., S. 15.
611 J. Hoffmann 1995, S. 32.

hen mit erklärendem Kommentar und autobiografischen Verweisen an.[612] Anders als die von Zufälligkeit und Spontaneität geprägten Materialaktionen Muehls ist das Nitsch'sche Aktionstheater auf Wiederholbarkeit ausgelegt: »Ich schreibe Partituren, mit denen man selbst in hundert Jahren alles genauso inszenieren und dirigieren kann – wie einen Wagner oder einen Shakespeare.«[613] In seiner Aus- und Aufführung erweist sich das *O. M. Theater* als streng reglementiert, ihm geht ein mehrwöchiger Probenprozess voraus.[614] Hierbei delegiert Nitsch die Spielleitung. Für den Ablauf des *Sechs-Tage-Spiels* im Jahr 1998 zeichnen der mit dem Künstler regelmäßig Rücksprache haltende Regisseur Alfred Gulden und der musikalische Leiter Clemens Gadenstätter verantwortlich. Dass Nitsch die Regie anderen überlässt, darf jedoch nicht als Gestus der »Entautorisierung« verstanden werden.[615] Vielmehr steht der Künstler, einem Artifex und Oberpriester gleich, stets im Zentrum seiner Aktionen und wird von den zumeist jungen Spielteilnehmern wie ein Guru gefeiert.[616]

Das Abjekte explorieren

Die Höhepunkte aller Manifestationen des *O. M. Theaters* bilden die Kreuzigung gehäuteter Tierkadaver und ihre anschließende Ausweidung durch die Akteure, begleitet von wildem Geschrei und Lärmmusik. Der tote Tierkörper wird dabei mit dem nackten menschlichen Leib kombiniert und kontrastiert: Über aufgebahrte oder an Holzkreuzen fixierte passive Darsteller werden Blut und Innereien verschüttet. Im Ausweiden und Zerreißen der Tierkadaver erkennt Nitsch das transgressiv-orgiastische Moment seines Theaters, das den Teilnehmern zu einer Abreaktion destruktiver, sadomasochistischer Triebe verhelfen soll. Im Grundexzess offenbare sich die Grau-

612 Vgl. hierzu Klessinger 2015, S. 119–121. Gerald Stieg weist richtigerweise darauf hin, dass der Großteil des Nitsch'schen Aktionstheaters schriftlich fixierte Imagination bleibt: »Hier klafft ein unüberwindlicher Widerspruch zwischen Theorie und Praxis auf, da die überbordende sadomasochistische Phantasie des ›Grundexzesses‹ doch nur im (sonst verachteten) Wort, also auf dem Papier, vorstellbar ist. […] Die verwirklichte Aktion würde notgedrungen Strafverfolgung für eine Reihe von schweren Delikten bzw. Verbrechen (z. B. Massenmord, Leichenschändung und Tierquälerei) nach sich ziehen«; Stieg 2014, S. 193. So sieht etwa Nitschs Partitur von *die eroberung von jerusalem* (1974) das Hantieren mit den Leichnamen tausender Kinder und Erwachsener vor.

613 Nitsch, in: Spera 2005, S. 266.

614 »mein theater, mein aktionstheater, funktioniert genauso wie das klassische theater. die musiker und die spieler müssen wissen, wann sie eingesetzt werden, wann sie geholt werden«; Nitsch 2005, S. 177. Dennoch besteht der Künstler darauf, dass seine Partituren spontanes Spiel und die Kategorie ›Zufall‹ nicht gänzlich ausklammern: »mir ist das schreiben von präzisen partituren sehr wichtig. wenn ich jetzt sage ›präzis‹, heißt das noch lange nicht, dass es nicht genügend spontaneität gibt und dass der zufall und die aleatorik nicht trotzdem in meinem theater sehr viel spielraum haben«; ebd., S. 48.

615 Vgl. Vinzenz 2018, S. 283.

616 Alexandra Vinzenz spricht von einer Selbststilisierung Nitschs »bis hin zu einer gottähnlichen Position«; ebd. Sein Auftreten hat dem Künstler bereits den Vorwurf eines »pathologischen Exhibitionismus« eingetragen; vgl. Schilling 1978, S. 155. Danielle Spera stellt fest, dass der junge Menschen um sich scharende Nitsch »so eine Art Guru« sei; Spera 2015, S. 113.

samkeit des Menschen, seine verdrängte »Raubtierhaftigkeit«, um in einem therapeutischen Akt sublimiert zu werden.[617] Auch Elemente der modernen Kriegsführung und des Nationalsozialismus nimmt Nitsch in sein *O. M. Theater* auf. Während des *Sechs-Tage-Spiels* wurden Reden Adolf Hitlers und Bombengeräusche eingespielt, ebenso kam ein Militärpanzer zum Einsatz, der über geschlachtete Tiere und ihre Eingeweide rollte.[618] Die jüngere Geschichte in sein Theater des Exzesses einbeziehend, will Nitsch Grausamkeit und Zerstörung im Rahmen der Kunst kanalisieren: »ich setze das fest gegen den krieg«.[619]

Ein weiteres, in den Aufführungen des *O. M. Theaters* wiederkehrendes Motiv stellt das den Ausweidungsexzess vorwegnehmende Zerquetschen von Tomaten und überreifen Weintrauben dar. Das »schleimige, fleischige, weiche, gallertige, flüssige« fordere, schreibt Nitsch, zu »intensivem empfinden« auf.[620] Wie die zerwühlten Tierkadaver stehen die zermalmten Nahrungsmittel in symbolischer Repräsentanz für die Leiblichkeit des Menschen, sie repräsentieren Leben und Tod, Zerstörung und Auferstehung gleichermaßen. In seiner 1995 veröffentlichten Schrift *Zur Theorie des Orgien Mysterien Theaters* hält Nitsch fest:

> all das, was zu registrieren die ordnung der zivilisation uns beinahe verbietet, soll uns zu intensivster daseinsregistration stimulieren, verschüttete milch, ein zerschlagenes vogelei, verschmierter eidotter, zerquetschte früchte, verschmiertes fett, rohes fleisch, innereien, gedärme, kot, verspritztes blut, sperma, verschüttete rote farbe, regenlachen usw. fordern auf zu intensivster registration, registrieren sich zutiefst und lasten unser bedürfnis, intensiv zu empfinden, aus. ein volles sinnliches schauen darf das tragische, den tod, die verwesung, die fäulnis nicht verdrängen, muss uns hineinziehen in den schöpfungsablauf.[621]

Der Saft und das Fruchtfleisch der Tomaten stehen, analog zum Blut und zu den Innereien der Tierkadaver, für das als degoutant Codierte, das im Nitsch'schen Aktionstheater eine sinnliche Aufwertung erfährt. Dem Künstler ist es ein Anliegen,

617 »wir lernen die in uns verdrängte grausamkeit als vitalität, als nicht mehr versiegende, aus der bodenlosigkeit strömende vitalität erkennen und finden sie in all ihrer raubtierhaftigkeit im tragischen kunstwerk schön, wir machen die abreagierte und in kunst zu positivem leben umgesetzte triebhaftigkeit bewusst und anschaubar. wir befreien uns von unserem ungelebten leben. von aufführung zu aufführung werden wir schrittweise aus unseren hemmungen gelockt, werden zu einem tieferen verstehen unserer verdrängten bereiche geführt, wir erfahren durch die kunst immer tieferes durch unsere sinne, machen uns langsam gewisse wirklichkeitsbereiche bewusst, die wir sonst nur durch angst und grausamkeit erfahren«; Nitsch 1995, S. 57.

618 Vgl. Fornoff 2004, S. 530, Anm. 93. »In einem Entwurf entwickelt Nitsch gar die Vorstellung einer ferngesteuerten Materialschlacht, bei der sich nicht weniger als 20 Bomber, 12 Jagdflugzeuge, 10 Fliegerabwehrgeschütze und 25 Panzer unter ›gigantischen Explosionen von Fleisch, Blut und Kot […]‹ gegenseitig vernichten.«

619 Nitsch 1995, S. 102.

620 Ebd., S. 27.

621 Ebd., S. 26.

seinen Spielteilnehmern durch synästhetisches Erleben die Sinnlichkeit des vermeintlich Abjekten – über alle Ekelgrenzen hinweg – explorieren zu lassen, sodass das gesellschaftlich Verdrängte (›das tragische, de[r] tod, die verwesung, die fäulnis‹) ausgelotet und daseinsbejahend angenommen werden kann.

Kunst als Religionsausübung

Zum *O. M. Theater* gehören weiterhin liturgische Elemente, die die katholische Messe aktionstheatral variieren. Es finden durch Weinberge, Getreidefelder und Obstgärten führende Prozessionen statt, »bei denen Akteure in Meßgewändern Monstranzen tragen, Weihrauchfässer schwenken und sakrale Lieder singen«.[622] Die Verwendung christlicher Kultgegenstände verteidigt Nitsch, der sich oftmals mit dem Vorwurf der Blasphemie konfrontiert sah, mit der sie auszeichnenden »symbolträchtigen assoziationsaura«, die auf Transsubstantiation und Eucharistie verweise: »die christliche religion ist für mich eine der letzten gerade noch lebendigen mythen, die es mir ermöglicht, in den bereich der geschichte der mythen, in das sogenannte kollektive unbewusste einzusteigen.«[623] Gemäß C. G. Jungs tiefenpsychologischem Mythosverständnis begreift Nitsch Mythen als Projektionen unbewusster, archetypischer Kollektivwünsche und -bedürfnisse. Was sich in der griechischen Mythologie als das kollektive Unbewusste ausdrücke, kehre in der Passionsgeschichte Jesu Christi wieder, um schließlich im *O. M. Theater* ins Bewusstsein gehoben zu werden: »das ewig sich ereignende drama, das morden der atriden, der geblendete vatermörder und blutschänderische ödipus, christus am kreuz werden in den aktionen des o. m. theaters wesentlich.«[624] Durch streng ritualisierte Opferhandlungen verleiht der Künstler seinem Aktionstheater den Charakter eines kultischen Fests, dem er eine explizit liturgische Qualität zuspricht, wenn er es als »liturgie« und »liturgisches spiel« bezeichnet.[625] Diese religiöse Bedeutungsaufladung des *O. M. Theaters* korrespondiert mit der kunstreligiösen Einstellung Nitschs, der davon überzeugt ist, »daß Kunst nicht nur Religionsersatz sein kann, sondern daß Kunst Religionsausübung ist«[626].

Schlingensief, mit Nitsch und dessen Familie persönlich bekannt, zeigt sich von der Person und von der Arbeit des Künstlers eingenommen. »Hermann Nitsch ist interessant. Das ist jemand, den ich mag. […] Was er macht, ist ein Erlebnis von Polis, von Gemeinschaft. Man irrt vielleicht fünf Stunden herum und fragt sich am Ende: ›Was ist denn da passiert?‹«[627] An anderer Stelle redimensioniert sich die Begeisterung: »Ich bin kein Nitsch-Schüler und auch kein Jünger. […] Ich weiß auch, dass mich Nitsch nie wirklich interessiert hat, dass ich mich aber sehr wohl fühle in seinen

---

622 Fornoff 2004, S. 522.
623 Nitsch: »über die verwendung sakraler gegenstände« (1995), in: Karrer 2015, S. 62f.
624 Nitsch 1995, S. 114.
625 Vgl. etwa ebd., S. 371.
626 Nitsch, zit. nach Kutzner 2007, S. 98. Vgl. zur Kunstreligion Nitschs auch Stieg 2014, bes. S. 194–197.
627 Schlingensief, in: Schlingensief/Kerbler/Philipp 2006, S. 138.

Bildern, bei seiner Frau, seinem Sohn, seinem Husten, Röcheln, Lachen«.[628] Drei Jahre nach der Premiere von *Atta Atta* – beide Aussagen datieren auf das Jahr 2006 – fasst Schlingensief damit sein Verhältnis zu Nitsch pointiert zusammen: Auf der einen Seite drückt er Sympathie und Bewunderung aus, suggeriert eine geradezu familiäre Beziehung zum Künstler; auf der anderen Seite grenzt er sich als künstlerisch autark nachdrücklich vom Künstlerfreund ab.

Wie Schlingensiefs Beschäftigung mit Beuys, so ist auch seine Auseinandersetzung mit Nitsch davon geprägt, sich die Arbeit des Vorbilds zitierend und modifizierend anzueignen, dessen Kunstverständnis und inkorporierte Künstlerbilder ironisch zu reflektieren. Demgemäß oszilliert das Nitsch gewidmete Reenactment in *Atta Atta* zwischen Hommage und Parodie. Besonders die Auftritte Kuhlbrodts gehen mit einer ironischen Distanzierung einher. Wenn der Schauspieler mit verzücktem Gesichtsausdruck Tomaten streichelt, zielt Schlingensief, sich über die synästhetische Theorie Nitschs lustig machend, unverkennbar auf eine komische Wirkung ab. Diese wird später – in der 15. Szene, Titel: »Nitsch-Aktion«[629] – noch verstärkt. Dort sieht das Theaterpublikum dem nunmehr bis auf die Unterhose entkleideten Kuhlbrodt dabei zu, wie er zuerst Tomaten über seinem Kopf zerquetscht, dann mit einem Hammer auf eine Wassermelone, die er sich zwischen die Oberschenkel geklemmt hat, einschlägt, um sich schließlich genüsslich über das verspritze Fruchtfleisch zu wälzen, eine Kopulation simulierend. Die Anspielung auf das *O. M. Theater* ist, bei aller komisierenden Verfremdung, eindeutig. »Wenn Hermann Nitsch haufenweise Tomaten zermatscht, spielen wir das nach«, erklärt Schlingensief lapidar.[630] Dass sich Kuhlbrodt nicht, wie im *Atta Atta*-Regiebuch festgehalten, mit Eingeweiden und Blut übergießt,[631] mag organisatorischen Gründen geschuldet sein – »statt Blut [rinnt] diesmal nur Gemüsesaft«[632]. Gleichwohl wird hier mit dem Motiv performativer Beschmutzung und dem ihm inhärenten transgressiven Potenzial gespielt, das, über das *O. M. Theater* hinaus, auf die antibürgerlichen Schock- und Provokationsstrategien des Wiener Aktionismus rekurriert. Ebenso wird dem aggressiven, (selbst-)zerstörerischen Moment der Wiener Aktionskunst – Kuhlbrodt schlägt mit dem Hammer mehrmals auf seine durch die Melonenfrucht ersetzte Körpermitte ein – Rechnung getragen.

Auch Nitschs Selbstdarstellung als Künstlermystiker, Oberpriester und gottgleicher Schöpfer greift Schlingensief in *Atta Atta* auf. Noch bevor Kuhlbrodt mit seiner Obst-und-Gemüse-Aktion beginnt, beruft er sich auf das Nitsch'sche Begriffsregister und erklärt mit erhobenem Zeigefinger: »Der Urexzess, der Zerreißungsexzess, dringt tief in die innere Festlichkeit und Lebendigkeit des Todes ein, wo der Tod zur

628 Schlingensief 2006.
629 Regiebuch *Atta Atta*, S. 13f.
630 Schlingensief/Laudenbach 2003.
631 Regiebuch *Atta Atta*, S. 14.
632 Seel 2007, S. 223.

Geburt wird. Im Urknall wird die Geburt des Weltalls durch mich vollzogen.«[633] In dieser Figurenrede artikuliert sich die göttliche Selbststilisierung Nitschs, der sich im Rahmen seiner Aufführungen als *alter deus* präsentiert. Darüber hinaus wird auf den mystischen Überbau seines Theaterprojekts verwiesen, den der Künstler in zahlreichen theoretischen Schriften zum *O. M. Theater* zu explizieren sucht. Dem spirituell-vergeistigenden Streben asketischer Mystik, die »den leib, die sinne, die fortpflanzung« verneine und Lebendigkeit verdränge, stellt Nitsch die »seinstrunkenheit« einer »hellen mystik« entgegen: »die seinsmystik«, erläutert er, »ist keine mystik, die ihre erfüllung erst im jenseits findet, diese mystik wird durch extremste seins- und lebensbejahung erreicht.«[634] In der Inszenierung des Grundexzesses will das Nitsch'sche Aktionstheater ebenjenes intensiv-ekstatische Erleben der ›Seinsmystik‹ zelebrieren, das Tragische überwinden und in den Spielteilnehmern »einen rausch des weltbegreifens« und das »gefühl der all-einheit«[635] als eine kosmische *unio mystica* initiieren. Bereits 1960 verfasst der 22-jährige Nitsch, anlässlich seiner ersten öffentlichen Ausstellung, ein manifestartiges Einladungsschreiben, das die »existenzsacrale malerei« des *O. M. Theaters* als quasi-religiöse, seinsmystische Tätigkeit propagiert.[636]

Vor dieser Folie wird nun auch Schlingensiefs Zitat aus dem *Cherubinischen Wandersmann* verständlich. In *Atta Atta* wird aus der mystischen Epigrammsammlung des unter dem Namen Angelus Silesius veröffentlichenden Johannes Scheffler mehrfach vorgetragen – besonders eindrücklich in der 14. Szene des Stücks: Während die ›Künstlergruppe vom Prenzlauer Berg‹ eine Prozession über den Campingplatz veranstaltet, spricht der im hell erleuchteten Rezeptionshäuschen sitzende Kuhlbrodt ausgewählte Epigramme Silesius' in das Mikrofon, über das er zuvor Durchsagen der Platzverwaltung verlesen hat. Simultan zu Kuhlbrodts Rezitation läuft die gleichlau-

633 Transkript *Atta Atta*. Als Vorlage dürfte Kuhlbrodt die folgende Passage aus Nitschs *Zur Theorie des Orgien Mysterien Theater* gedient haben: »der grundexzess will in die innere lebendigkeit und festlichkeit des todes tauchen, bis zur zerreissung des lebendigen, des fleisches, des stoffes, damit der innerste wendepunkt des todes erreicht wird, wo tod gleichzeitig geburt ist, wo der urknall gleichzeitig tod eines alten weltalls und geburt eines neuen ist«; Nitsch 1995, S. 128.

634 Nitsch 1995, S. 131f.

635 Nitsch 2005, S. 27.

636 Vgl. Nitschs Manifest auf der Einladung zur Ausstellung im Loyalty Club (1960), abgedruckt in Karrer 2015, S. 162: »die existenzsacrale malerei / angestrebt ist die konsequente / sacralisierung der kunst / und damit eine tiefgehende / existenzvergeistigung durch welche / der mensch der reine priester / des seins wird nicht wie bisher das / unappetitlichste vieh unter den tieren / in der kunst liegt eine mythische / verheissung der intellekt geborene / mythos das züchten psychologischer / berauschung, das wissenschaftliche / auskosten meditativer zustände / die ritualisierung des gesamten / lebensablaufes ist die vergeistigte / sacramenthafte umsetzung der / lust des fleisches in die / zwecklosigkeit des urspieles / die seinsmystik die seinstrunkenheit / die erlösung durch den jubelritus des / lebensfestes die kunst wird / sacramentgleiche manifestation der / existenz sein / das orgienmysterien theater.«

tende Lesung aus dem Off, die in Teilen bereits in der Atelierszene eingespielt wurde. Mit dieser Verdopplung der Rezitation erreicht Schlingensief einen emphatischen Effekt, der eine feierlich-kontemplative Atmosphäre evoziert. Bei den dreizehn von Kuhlbrodt und der Off-Stimme vorgetragenen »geistreichen Sinn- und Schlussreimen« handelt es sich um solche, die mehrheitlich dem ersten Buch der insgesamt sechs Bücher umfassenden, 1657 erschienenen Zweitauflage des *Cherubinischen Wandersmann* entnommen sind. Mit seinen Epigrammen wollte der vom lutherischen Glauben zum Katholizismus konvertierte Silesius, ein eifriger Gegenreformator, Anstoß erregen und die Häretiker zur Umkehr bewegen: Seine auf Paradoxa, Antithetik und Zuspitzungen ausgelegten Zwei- und Mehrzeiler umkreisen – sich den mystisch-theologischen Hauptthemen der *unio mystica* und *deificatio* widmend – die Einheit mit Gott.[637] Doch beließ der um die Rekatholisierung Schlesiens bemühte Silesius es nicht bei der Veröffentlichung mystischer, kontroverstheologischer Texte – von 1656 an nahm er exponiert an Schauprozessionen und »gegenreformatorischen ›Aktionen‹« teil.[638] So soll er sich bei der Wallfahrt von Trebnitz markant in Szene gesetzt haben: »mit einer brennenden Fackel in der Lincken, mit einem Crucifix in der Rechten, mit einer dörnern Cron auff dem Haupt, mit einem Seraphischen Eyfer und resolution im Hertzen.«[639]

Indem Schlingensief das *O. M. Theater* mit Silesius' *Cherubinischen Wandersmann* übermalt, stellt er einerseits den kunstreligiösen Charakter der Nitsch'schen Arbeit heraus, andererseits verweist er auf die genuin ästhetische Wirkkraft und Performanz christlich-katholischer Rituale, die der Wiener Aktionist in sein Theater inkorporiert. Nitschs Faszination für Mystik – in einer Ausstellung im Jahr 1961 stellt

637 Vgl. Louise Gnädinger: »Nachwort«, in: SILESIUS 2012, S. 365–414. Kuhlbrodts Rezitation aus Schefflers *Cherubinischem Wandersmann* lautet folgendermaßen: »Du sollst nicht schreien zu Gott. Der Brunnquell ist in dir. Stopfst du den Ausgang nicht, so fließt er für und für. [I, 55] // Der Mensch der siehet Gott, das Tier den Erdkloß an – aus diesem was Er ist, ein jeder sehen kann. [Motto] // Soll ich mein letztes End und meinen Anfang finden, so muss ich mich in Gott und Gott in mir ergründen. [I, 6] // Gott wohnt in einem Licht, zu dem die Bahn gebricht. Wer es nicht selber wird, du kennst ihn ewig nicht. [I, 72] // Wie mag dich doch – oh Mensch – nach etwas noch verlangen? Du hältst in dir ja Gott und alle Ding umfangen. [I, 88] // Ich selbst bin Ewigkeit. Wenn ich die Zeit verlasse und mich in Gott, und Gott in mich zusammenfasse. [I, 13] // Halt an, wo läufst du hin? Der Himmel ist in dir. Suchst du Gott anderswo – du fehlst ihn für und für. [I, 82] // Dass dir beim Sonnesehen vergehet das Gesicht, da sind deine Augen schuld und nicht das große Licht. [I, 178] // Mensch werde wesentlich, denn wenn die Welt vergeht, so fällt der Zufall weg. Das Wesen, das besteht. [II, 30] // Die Welt, die hält dich nicht. Du selber bist die Welt, die dich mit dir zusammenhält. [II, 85] // In dir muss Reichtum sein. Was du nicht in dir hast – wär's auch die ganze Welt – ist dir nur eine Last. [VI, 185] // Mensch hüte dich vor dir. Wirst du mit dir beladen – du wirst dir selber mehr als tausend Teufel schaden. [V, 144] // Wer sich nicht drängt zu sein des Höchsten liebes Kind, der bleibt im Stall, wo Vieh und Knechte sind. [I, 181]«; vgl. Regiebuch *Atta Atta*, S. 12f.

638 Louise Gnädinger: »Daten zu Leben und Werk«, in: SILESIUS 2012, S. 359–364, hier S. 362.

639 P. Daniel Schwartz in seiner Leichenrede auf den verstorbenen Scheffler (1677), zit. nach ebd.

er seinen Schüttbildern Zitate katholischer Mystiker kommentierend gegenüber[640] – prägt sich in die Kunsttheorie des *O. M. Theaters* ein. Dieser ist, wie oben skizziert, eine mystifizierende Tendenz eigen. Mit der Mystifizierung der Kunst geht ihre Sakralisierung einher. »Ich möchte kein Religionsstifter sein«, beteuert Nitsch, »aber ich möchte zeigen, dass Kunst sehr wohl eine religiöse Funktion hat.«[641] In *Zur Theorie des Orgien Mysterien Theaters* erhebt er sein Aktionstheater zur »religionsform«, definiert es als »theater als kult und ritual dem leben, der natur, dem SEIN gegenüber«[642], und weist sich damit die Rolle des Künstlerpriesters zu.

Dass die Prozession in der 14. Szene von *Atta Atta* auf das kunstreligiöse Theater Nitschs rekurriert, stellt Schlingensief deutlich heraus. Wie in Prinzendorf ein dort eigens installierter Glockenstuhl im Laufe des *Sechs-Tage-Spiels* Aktionen ein- und ausläutete sowie orgiastische Höhepunkte mit Geläut unterstrich,[643] signalisiert in *Atta Atta* lautes Glockenläuten den Beginn des »Drei-Tage-Spiels«, das Kuhlbrodt via Mikrofon als solches ankündigt, es also namentlich als Reenactment des *O. M. Theaters* kennzeichnet.[644] In den Didaskalien des Regiebuchs ist nachzulesen: »Die Prozession stellt sich auf. Michael vorne, Eva mit Moses-Tafeln, Rudi mit Weihrauchschwenker, Achim mit Holzkreuz und Hasen. Die Prozession setzt sich in Gang, dreht mehrere Runden über den Campingplatz.«[645] Schlingensief bildet den Abschluss des Zuges, an dem neben den genannten Darstellern auch Gelonnek, Grassmann und Stöwhase teilnehmen. Sakrale Objekte des katholischen Ritus, die auch in den Nitsch'schen Prozessionen zum Einsatz kommen, werden ostentativ zur Schau gestellt: das Holzkreuz, die Tafeln mit den Zehn Geboten, das Weihrauchgefäß. Hierbei greifen, wie so oft im Theater Schlingensiefs, Ernst und Parodie ineinander.[646] Was in der Nitsch'schen Aufführung andächtig und würdevoll erscheint, wird in *Atta Atta* an die Grenzen des Lächerlichen geführt: Der exzentrische Prozessionszug dreht sich im Kreis, »Halleluja«-Exklamationen wechseln mit blökenden »Mähähähä!«-Rufen ab, und die Campingplatzkulisse trägt ihr Übriges dazu bei, dass die Feierlichkeit der Prozession, die durch die Lesung des Silesius-Textes unterstrichen wird, eine gleichzeitige Unterminierung erfährt. Das Nitsch'sche Theater wird als eine naive Beschwörung von Ritualität vorgeführt.

Weiterhin fällt auf, dass Schlingensief sein Reenactment des *O. M. Theaters* um Elemente aus dem Beuys'schen Instrumentarium erweitert. Michael Gempart, der,

---

640 J. Hoffmann 1995, S. 26.

641 Nitsch, in: Spera 2005, S. 293.

642 Nitsch 1995, S. 323.

643 Vgl. Nitsch 2005, S. 149–154 u. 158f.

644 »Ich bitte nun alle Campingplatzbewohner, sich für das nun beginnende 3-Tage-Spiel vorzubereiten. Ich wiederhole, ich bitte nun alle Campingplatzbewohner, sich für das nun beginnende 3-Tage-Spiel vorzubereiten«, lautet Kuhlbrodts Durchsage; Regiebuch *Atta Atta*, S. 11. Später erfolgt eine weitere Durchsage mit der Ankündigung eines »8-Tage-Spiels« (vgl. ebd., S. 21), das aus Gelonneks Auftritt als Osama bin Laden besteht.

645 Ebd., S. 11.

646 Vgl. auch Knapp 2015, S. 179.

in ein schwarzes Priestergewand gekleidet, die Prozession anführt, hält einen Eurasienstab in der Hand. Derweil führt Achim von Paczensky neben dem geschulterten Holzkreuz einen ausgestopften Hasen mit sich, der im Rezeptionshäuschen, wo die Prozession endet, von Gelonnek ans Kreuz genagelt wird. Es ist derselbe Hase, der in den später folgenden Beuys-Reenactments zum Einsatz kommt. Mit dem Bild des gekreuzigten Tiers knüpft Schlingensief, auf die Christussymbolik des Hasen anspielend, an die ebenso christologisch aufgeladenen Lammkreuzigungen Nitschs an.

Mit der Verschränkung der Arbeiten Beuys' und Nitschs regt Schlingensief eine Reflexion über das von beiden Künstlern reklamierte Künstlerselbstverständnis und Rollenbild an. Sowohl Joseph Beuys als auch Hermann Nitsch treten als messianische Künstlerfiguren auf – während Beuys wiederholt mit der Imago des Schamanen spielt, stilisiert sich Nitsch zum »Heiland des Abreaktionsspiels«[647]. Beuys und Nitsch verbindet, dass sie ihrem Leben und Schaffen ein gesamtkünstlerisches Konzept zugrunde legen. Mit seinem Programm der Sozialen Plastik erklärt Beuys Gesellschaft zum Gesamtkunstwerk und jeden Menschen zum Künstler. Auch Nitsch spricht vom »Gesamtkunstwerk in Prinzendorf«[648] und wünscht sich, dass »die intensiven lebenserfahrungen, die durch das o. m. theater gewonnen wurden, auf das ganze leben übertragen werden«, dass das Leben zum Kunstwerk werde: »kunstgestaltung fliesst in jeden lebensakt ein.«[649]

Wenn nun in *Atta Atta* mehrfach Musik aus dem *Tannhäuser* eingespielt wird, Schlingensief dazu den enthusiastischen Operndirigenten mimt, der sich zum anschließenden Konservenapplaus würdevoll verneigt,[650] weckt das musikalische Zitat Assoziationen zum Gesamtkunstwerkdiskurs, der untrennbar mit Richard Wagner und seiner Poetik des Musikdramas verbunden ist. Wagner verwendet und popularisiert den Begriff des Gesamtkunstwerks in seiner 1849 fertiggestellten Schrift *Das Kunstwerk der Zukunft*: Im Zürcher Exil kündigt der Komponist – nach dem Scheitern der Revolution von 1848/49 – das Kunstwerk der Zukunft als ein Gesamtkunstwerk an, das Tanz-, Ton- und Dichtkunst im Festspiel vereint, dem Zuschauer eine Einheitserfahrung mit der Natur und mit den Menschen – »über alle Schranken der Nationalitäten hinaus« – ermöglichen soll und auf eine Umgestaltung der Gesellschaft abzielt.[651] »Wer wird demnach aber der *Künstler der Zukunft* sein?«, fragt Wagner. »Der Dichter? Der Darsteller? Der Musiker? Der Plastiker? – Sagen wir es kurz: Das Volk; dasselbige Volk, dem wir selbst heut zu Tage das in unserer Erinnerung lebende, von uns mit Entstellung nur nachgebildete, einzige wahre Kunstwerk,

647 Neumann 1986, S. 114.

648 Vgl. Nitsch 1995, S. 117: »der ort des gesamtkunstwerkes ist prinzendorf.«

649 Ebd., S. 143 u. 87.

650 Vgl. die neunte Szene von *Atta Atta*: »Christoph im Lichtkegel auf dem Hochsitz. / Dann Tannhäuser-Musik. Christoph reisst ekstatisch sein Hemd auf und dirigiert mit dem Rücken zum Zuschauerraum. Applaus, Verbeugung«; Regiebuch *Atta Atta*, S. 8. Ferner ist Musik aus Wagners *Tannhäuser*-Oper in der 31. und – zum Abschluss des Theaterstücks – in der 36. Szene zu hören; vgl. ebd., S. 28 u. 31f.

651 Vgl. Storch 2001/2010, S. 731 u. 751ff.

dem wir die Kunst überhaupt einzig verdanken.«[652] Der utopische Kern der Wagner'schen Gesamtkunstidee findet sich in den Kunstprojekten von Beuys und Nitsch wieder, die ebenfalls auf ein Erleben und Gestalten von Gemeinschaft abzielen und mit ihrem Schaffen eine welt- bzw. gesellschaftsverändernde Absicht verknüpfen.

Kein Wunder also, dass beide Künstler 1983 zu der von Harald Szeemann kuratierten Ausstellung *Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800* in das Kunsthaus Zürich eingeladen werden.[653] Im Katalog der Ausstellung ist auch Bazon Brock mit einem Aufsatz vertreten – in seinem Text stellt er dem Terminus des Gesamtkunstwerks die Begriffe Totalkunst und Totalitarismus zur Seite. Gesamtkunstwerk definiert Brock als »gedankliches Konstrukt übergeordneter Zusammenhänge«.[654] Unterwerfe sich ein Künstlersubjekt – zumeist in »Realexperimenten« – vollständig dem eigenen Gesamtkunstwerkkonzept, um es auf diese Weise buchstäblich zu verkörpern, spricht Brock von Totalkunst bzw. vom Totalkünstler. Demgegenüber ziele der Totalitarismus darauf ab, gesamtkünstlerische Konzeptionen – »Utopien, Visionen und Systementwürfe« – in der Lebensrealität vieler Menschen verbindlich werden zu lassen. Indem er den totalitären Charakter von Gesamtkunstwerkideen in den Blick nimmt, erhellt Brock die auch für *Atta Atta* relevanten Zusammenhänge zwischen Obsession, Gewalt und Kunst.

3.3.3.2 Wer hat Angst vor Otto Muehl?

Dem Wiener Aktionisten Otto Muehl kann ein Abgleiten in totalitäre Gesten nachgewiesen werden. Zunächst betätigt sich Muehl, in Brocks Vokabular gesprochen, als ›Totalkünstler‹. Als *Totalaktionen* bezeichnet er denn auch seine in Zusammenarbeit mit Günter Brus entstandenen Performances, die auf aktionistische Wirklichkeitskonstitution fokussieren: »totalaktion vollzieht sich in der wirklichkeit. / totalaktion ist direktes geschehen (direkte kunst), nicht wiedergabe von geschehen.«[655] Im Zentrum ihrer Auftritte steht die »Materialisierung des Menschen und seiner Ausdrucksmittel«[656]. Schonungslos behandeln Muehl und Brus den menschlichen Körper als Material und stellen extreme Körperaktivitäten in Szene: Die Künstler wälzen sich übereinander, schreien und brüllen, gurgeln und röcheln, spucken und beißen. Ziel ist die psychomotorische Ekstase, »die vorbehaltlose, begrifflose, unmittelbare und damit authentische Selbstentäußerung« jenseits herkömmlicher Verhaltensregeln und Ausdrucksnormen.[657] Mit ihren Aktionen wollen Brus und Muehl Imaginati-

652 R. Wagner 1850, S. 220, Hervorhebung im Original.
653 Vgl. Szeemann 1983, S. 471–426 u. 437–440.
654 Brock 1983, S. 23.
655 Einladung von Günter Brus und Otto Muehl zur Vorführung der *2. Totalaktion – Die für vernünftige Geisteskranke nicht ohne Bedeutung sein wird* (1966), zit. nach Jahraus 2001, S. 287. Die Totalaktionen bestanden aus einer Synthese von Muehls Materialaktionen und den Brus'schen Körperanalysen.
656 K. Braun 1999, S. 101.
657 Ebd., S. 103.

onsschranken aufbrechen und das Publikum von gesellschaftlich auferlegten Tabus befreien.

Das Interesse Muehls gilt vorwiegend Tabuisierungen im Bereich der Sexualität. Mit der *Direct Art Group*, einer Gruppe junger Leute, die er von 1967 an um sich versammelt, widmet er sich dem »Praktizieren extravaganter sexueller Fäkalienrituale«, deren filmische Dokumentationen – diese tragen Titel wie *Der geile Wotan* und *Sodoma* – zu »Klassiker[n] des internationalen Underground-Kinos« avancieren.[658] Gewalt, Grausamkeit und Perversion setzt Muehl, stets sexuell codiert, als ästhetische Ausdrucksmittel ein, um die »heimlichsten Gelüste« des Menschen offenzulegen. Seine Bilanz: »Die Schönheit der Kunst liegt in der Perversion.«[659] Muehl, der die Aktionskunst als ein psychosoziales Experimentierfeld therapeutischer Dimension begreift, entwickelt – von den Theorien des Psychoanalytikers Wilhelm Reich beeinflusst – das Konzept einer körperzentrierten Aktionsanalyse. In aktionistischer Selbstdarstellung sollen die Analyseteilnehmer repressive Sozialstrukturen, die »verbrecherische erziehung, die die gesellschaft jedem verpaßt und die dadurch entstandenen gemüts- und hirnkrankheiten«[660] überwinden, zu sexueller Befreiung und ungehinderter Selbstentfaltung gelangen.

Im Jahr 1971 gründet Muehl die *Aktions-Analytische Organisation*. Von nun an veranstaltet er keine öffentlichen Aktionen mehr, sondern kollektive Aktionsanalysen in Gruppensitzungen innerhalb seiner Kommune. Muehl, von seinen Anhängern geradezu vergöttert, tritt als Kunst- und Menschenerzieher, als Therapeut und Heilsbringer auf.[661] 1973 ziehen die Kommunarden, zuerst in Muehls Wohnung in der Wiener Praterstraße ansässig, auf den Friedrichshof im Burgenland. Dort intensiviert sich Muehls sadistisch geprägter Narzissmus, er wird zum »Herrscher über ein Sozial-Gefüge, das sich von einem aktions-analytischen Lebensmodell der *Einheit von Kunst und Leben* in ein diktatorisch kontrolliertes System entwickeln sollte«[662]. Bereits vor Muehls Kommunengründung wohnte seinen Aktionen ein starkes destruktives Moment inne, besonders auffällig sind die Aggressionslust und der Sadismus gegen Frauen. Passive weibliche Modelle werden von ihm beschüttet, beschmutzt und verschnürt. Ferdinand Schmatz, der in Muehl einen aktionistischen Marquis de Sade erkennt, schreibt über den Künstler: »Mühl hat seinen künstlerischen Entwurf

658 Schilling 1978, S. 157.

659 Otto Muehl im Gespräch (1996), zit. nach Gorsen 2004, S. 15.

660 Muehl: »materialaktion und material-aktionsfilme von otto mühl« (1970), zit. nach K. Braun 1999, S. 166.

661 Vgl. Schmatz 1992, S. 174 u. 178. Nitsch schätzt den Kollegen Muehl – selbst nach dessen gerichtlicher Verurteilung wegen Kindesmissbrauchs – als einen »sehr gute[n] Pädagogen«: Er »übte auf viele junge Leute große Faszination aus und hat vielen gescheiterten Jugendlichen Lebensinhalt gegeben. […] Es lässt sich nicht abstreiten, dass er den Jugendlichen Sinn und Halt gegeben hat: Die Kommunarden waren von einer ungeheuren Überzeugtheit.« Man dürfe über Muehls Inhaftierung nicht vergessen, so Nitsch weiter, dass dieser »zwanzig Jahre lang von seinen Anhängern geradezu vergöttert worden ist. Erst die zweite Generation hat dann alles kritischer betrachtet«; Nitsch, in: Spera 2005, S. 77.

662 Schmatz 1992, S. 169, Hervorhebung im Original.

nicht ›bloß‹ ausgedacht und geschrieben […]. Im Gegensatz – oder in Erweiterung? – zu Sade, hatte Mühl die Lust und Gewalt der sexuellen Befreiung zunächst künstlerisch erprobt und praktiziert – was bereits der Anfang eines Prozesses war, an dessen Ende die Kunst als Verbrechen herzuhalten hatte.«[663] Die dann auf dem Friedrichshof unter dem Deckmantel der Kunst und Autotherapie verübten Gewalttaten bleiben nicht ungeahndet: 1991 muss Muehl eine siebenjährige Haftstrafe antreten.

In *Atta Atta* lässt Schlingensief den Schauspieler Michael Gempart Texte Muehls vortragen. Es handelt sich um die Monologe *Mein Testament* und *Ein Schrecklicher Gedanke*, die auf der von Muehl 1971 veröffentlichten Langspielplatte *Psycho Motorik* aufgezeichnet sind.[664] Beide Monologe entsprechen dem sich über gesellschaftliche Denk- und Verhaltensnormen radikal hinwegsetzenden Selbstausdruck des Künstlers. Während Muehl in *Mein Testament* an seine Freunde appelliert, eine Leichenschändung an ihm vorzunehmen, ergeht er sich in *Ein Schrecklicher Gedanke* in einer polemischen Schimpftirade:

> […] Ein schrecklicher Gedanke werde ich Ihnen nun ins Ohr hineinsetzen, pfft, ins Ohr, jawohl, einen schrecklichen Gedanken! Schauen Sie sich Ihre Kinder an, schauen Sie sich Ihre Kinder an, schauen Sie sich Ihre Krüppeln an, die Sie da erzogen haben! Und stellen Sie sich vor – dieser schreckliche Gedanke – diese Krüppel, diese Kinder, sie sind genau oder werden genau so ein Krüppel, ein Krüppel, ein Krüppel, ein Aas, wie Sie es sind! Immer wieder ficken, ficken, Kinder, Krüppel, Aas, ficken, Aas, ficken. In Wirklichkeit ist überhaupt alles nur mehr Aas-Ficken, auch wenn Sie Schamlippen ficken, ficken Sie in Wirklichkeit in den Arsch. Und was wird produziert? Worin besteht denn Ihre Produktion? Worin denn, Dummchen? Worin denn? Ein Arsch nach dem anderen kommt auf die Welt. Oder kommt er nicht als solcher zur Welt, wird er wieder – genau wie Sie – ein Arschloch![665]

In derber, abfälliger Sprache entwickelt Muehl die misanthropische Vorstellung einer sinnlosen, deformierten Menschheit. Der Text hat eine expressive, appellative Struktur. Muehl spricht den Zuhörer direkt an und arbeitet mit insistierenden Wort- und Satzwiederholungen, um eine starke Involviertheit und Affizierung der Hörerschaft zu erreichen. Indem Muehl die Rezipienten mit obszönen Bildern konfrontiert, zielt er auf einen Schockeffekt, was sich auch in seiner Vortragsweise spiegelt – geflüsterte Worte wechseln abrupt mit lauthals gebrüllten Passagen ab. Ferner verstellt Muehl seine Stimme, gibt ihr zuweilen einen süßlichen, schmeichlerischen Klang. In *Mein Testament* gerät er teilweise ins Stammeln, schließlich löst sich der Monolog in unverständliches Geschrei auf. Mithin erhält Muehls Rezitation deutlich pathologische

---

663 Ebd., S. 168.

664 Muehl 1971, digitalisiert im Soundarchiv des UbuWeb abrufbar: https://www.ubu.com/sound/muehl.html (Zugriff: 1.8.2023). Auf Muehls im Selbstverlag herausgegebener Schallplatte sind die Tracks *Jetzt Wird's Geil*, *Akt Natur*, *Der Fliegende Bösendorfer* und *Futschaas* auf der A-Seite, *Ein Schrecklicher Gedanke*, *Mein Testament*, *Jodler*, *Hygiene*, *Meine Mutter* und *Klavierkonzert K* auf der B-Seite gelistet.

665 Muehl 1971: *Ein Schrecklicher Gedanke*, Min. 1:02–2:32 (Transkription der Verfasserin).

Züge.[666] Dass in seinen Monologen zugleich ein ironisch-sarkastischer Unterton mitschwingt, macht sie den boshaft karikierenden Selbstdarstellungen seiner Grimassenaktionen und -filme ähnlich.[667]

In *Mein Testament* schockiert Muehl mit Gewaltvorstellungen, die – als unverhohlene Blasphemie – das Recht auf Totenruhe verspotten. Ebenso führt er die Form des testamentarischen Vermächtnisses *ad absurdum*:

> Mein Testament. Mein lieber Robert, ich kann es Dir gar nicht sagen, ich bin so froh, dass ich noch lebe. Und wenn ich einmal krepiere, ich schwör Dir's, irgendein Monsi [= Monsignore] wird nicht drei Meter ober mir sprechen, nein, das nicht. Vor allem möchte ich, trotzdem, privat begraben werden. Ich lege Wert darauf. Und dann will ich nackt daliegen, außerdem, und die anderen sollen auch alle nackt sein. In ihren Händen sollen sie, das stelle dir vor, Dreschflegeln halten, stell dir vor, ausgeborgt aus dem Landwirtschaftsmuseum. Und dann sollen sie mir alter Drecksau endlich den Teufel austreiben! Macht mich total fertig, liebe Freunde, schlagt zu! Vielleicht spritzt noch Blut. Schlagt mich zu Brei, brecht mir die Knochen, zerfetzt mir das Gesicht, drescht mir die Nase ein, ihr mordgierigen Huren! Bebrunzt mich bitte, bitte bebrunzt mich, reißt mir meinen Schwenkel aus! Meine Hoden, für die Katzen, miau, miau! Und dann sauft, sauft zwischendurch! Bitte nicht rauchen, ihr werdet mir zu sensibel. Besoffen, total besoffen! Erinnert ihr euch an die Bauernkriege? Zündet ein Feuer an, kocht Wasser, zwischendurch zerfetzt ihr mich mit Fleischerbeilen. Den Weibern gebt Mistgabeln, sie sind so ungeschickt, diese vertrottelten Bestien aus Arsch und Loch, diese Scheißzunft im Zwischenschenkel. […][668]

Der orgiastisch-sadistische Exzess, zu dem Muehl nach seinem Absterben aufruft, fokussiert auf die brutal-perverse Verstümmelung seines Leichnams. Bezeichnenderweise schließt diese auch die Kastration des Toten ein. So lässt sich Muehls Imagination der Leichenschändung zugleich als Vision der Zerstörung seiner virilen Künstler- und Autoritätsfigur interpretieren. Obschon der Monolog vornehmlich von Autoaggression handelt und auf die eigene Person projizierte Erniedrigungsfantasien evoziert, konsolidiert *Mein Testament* letztlich den autoritären Status Muehls. Der Künstler inszeniert sich als diabolisches Mastermind der eigenen De(kon-)struktion, zu der er die Anleitung in Form autoritärer Befehle gibt.
Anders als die Figur Nitschs, die in *Atta Atta* für das Publikum deutlich ausgewiesen wird (»Der Nitsch ist da!«), bleiben die Anspielungen auf Otto Muehl unmarkiert

666 Kerstin Braun hat darauf aufmerksam gemacht, dass sich die Wiener Aktionisten dezidiert mit dem Wahnsinnigen identifizierten, das sie als Sinnbild kompromisslosen Antikonformismus wertschätzten; vgl. K. Braun 1999, S. 109f. Im Hinblick auf Otto Muehl muss festgehalten werden, dass dieser nicht bloß den Wahnsinnigen ›spielte‹, sondern realiter psychisch krank war.

667 Siehe Muehls zehnminütigen Film *grimuid* (»11 grimassierende gesichter in kurzer schnittfolge«) sowie das *grimuide konzert* im Rahmen der *ZOCK exercises*. Während seiner Gefängnishaft zeichnete Muehl »pro tag mindestens drei grimuide selbstdarstellungen vor dem spiegel«; Gorsen 2004, S. 14.

668 Muehl 1971: *Mein Testament*, Min. 0:00–2:37 (Transkription der Verfasserin).

und sind so allein dem informierten Zuschauer, dem *spectator doctus*, ersichtlich. Der Schauspieler Michael Gempart erscheint, in der Rolle des Onkel Willi, erstmals in der sechsten Szene. Ihren intertextuellen Rahmen vermerkt Schlingensief im Regiebuch wie folgt: »Michael G. kommt zielstrebig herein. Er bringt Farbe und eine Badewanne mit. Schon beim Reinkommen spricht Michael G. einen Text von Otto Muehl. Er spricht und bewegt sich wie Paul McCarthy.«[669] In dem in der Bühnenmitte installierten Atelier entledigt sich Gempart, unentwegt Muehl rezitierend, seiner Kleidung und setzt eine blonde Kurzhaarperücke auf, ehe er in einen Waschzuber steigt, um – an den Materialaktionen Muehls angelehnt – sich über und über mit Farbe zu beschmieren.

Das Nacktsein, das Motiv exzessiven Besudelns und die in der Figurenrede heraufbeschworenen Obszönitäten machen den Auftritt Onkel Willis zu einem Zitat der für den Wiener Aktionismus typischen Provokationsstrategien. Auch Schlingensief, der zu Gempart hinzustößt, stellt sich in diese Tradition. In sadistischer Muehl-Manier leert er Farbe über Gempart aus, stößt ihn rücksichtlos zu Boden und schleift den nackten Schauspieler über die Bühne: »Schneller! Schneller! Mach schneller! Du sollst schneller machen! Los!«[670] Die Gewaltförmigkeit von Kunst steht im Zentrum dieser Szene, die mit Christophs Zerstörung des Ateliers endet. Der Ernsthaftigkeit der Wiener Aktionisten, die mit ihren schockierenden Aktionen ein kathartisches, gesellschaftsveränderndes Potenzial freisetzen wollen, stellt der Autor-Regisseur die groteske Clownerie McCarthys entgegen, der hier ebenfalls aufgerufen wird: In Sprechweise, Gestik und Mimik ahmt Gempart den US-amerikanischen Künstler nach. Die gelockte Kurzhaarperücke, die der Schauspieler trägt, entspricht jener McCarthys in dessen Videoperformance *Painter*. Ebenso spielt Gemparts Auftritt an *Tubbing* an, eine ebenfalls auf Video aufgezeichnete Performance aus dem Jahr 1975, in deren Verlauf sich McCarthy in einer vollgelaufenen Badewanne mit Lotion, Ketchup und Hackfleisch einreibt und mit rohen Würsten hantiert, die er sich in seine Körperöffnungen einführt.[671]

Von der Kunstkritik wird McCarthy immer wieder in die Nähe des Wiener Aktionismus gerückt. Auf die enttabuisierenden, auf Beschmutzung und Orgiastik ausgerichteten Praktiken der Aktionisten nehmen seine Performances offenkundig Bezug. In einem wesentlichen Punkt aber unterscheidet sich McCarthys Arbeit von jener der Wiener Neoavantgarde: Es ist das clowneske, spielerische Moment seiner Auftritte. Anders als die regressiv-befreienden ›Kinderspiele‹ der Wiener Aktionisten will McCarthys »infantile Hanswursterei«[672] keine therapeutische Wirkung entfalten, sondern die Banalität amerikanischer Pop- und Konsumkultur ironisierend ausstellen. Aus diesem Grund wehrt sich McCarthy gegen den Vergleich mit dem Wiener

669 Regiebuch *Atta Atta*, S. 6. Um welchen Prätext bzw. um welche Prätexte Muehls es sich dabei genau handelt, spezifiziert das Regiebuch nicht.

670 Transkript *Atta Atta*.

671 Vgl. McCarthy 1975.

672 Gelshorn 2010, S. 103.

Aktionismus: »Vienna is not Los Angeles. My work came out of kids' television in Los Angeles. I didn't go through Catholicism and World War II as a teenager, I didn't live in a European environment. People make reference to Viennese art without really questioning the fact that there's a big difference between ketchup and blood. I never thought of my work as shamanistic. My work is more about being a clown than a shaman.«[673] Während sich Nitsch und Muehl als quasi-göttliche Künstlerpriester inszenieren, kultiviert McCarthy das Bild des Künstlerclowns, dessen Performances das Publikum zwar ebenfalls betroffen machen und verstören, sich jedoch nicht anmaßen, Gesellschaftsneurosen heilen zu wollen. Schlingensiefs McCarthy-Zitat ist daher auch als eine Kritik am Wiener Aktionismus und seinen therapeutischen Aspirationen zu werten.

In der elften Szene von *Atta Atta* werden Muehl und McCarthy dezidiert in den Kontext des Attaismus gestellt. Der als Araber verkleidete Christoph schildert Inge einen Traum, in dem ihm Allah erschienen sei. Auf dieses Stichwort hin rollt der auf allen vieren kauernde Michael Gempart auf die Bühne. »Michael als Allah auf Rollbrett«[674] lautet der Titel der Szene. Noch immer trägt der mit Farbe besudelte Schauspieler die blonde McCarthy-Perücke. Während Gempart weiterhin Muehl rezitiert, schlägt Schlingensief mit einer Dosenwurst auf ihn ein, zu guter Letzt stopft er ihm ein zweites Würstchen in die Unterhose – abermals wird McCarthys Performance *Tubbing* referenziert.[675] Die blasphemische Provokation, auf die sich Muehls *Testament*-Text beruft, weitet Schlingensief aus, indem er Gempart als Allah-Karikatur auftreten lässt.

Sobald Gempart wieder von der Bühne gerollt ist, ruft Schlingensief: »Allah, du bist groß! Und in diesem Moment habe ich begriffen, was Allah sagte. Er sagt zu mir: ›Hör auf mit der Politik. Lass es sein, werde aktiv, gründe eine terroristische Vereinigung! Kämpfe! Zerstöre! Aber nur für dich.‹ Und deshalb zog ich nach Mekka.«[676] Mit diesen Worten umreißt Schlingensief das Konzept des Attaismus, hier als göttliche Eingebung codiert. Terrorismus wird nicht als politisches Tun definiert, sondern als einen selbstgenügsamen, künstlerischen Akt, dem die Konfiguration des Künstlersubjekts als negativer Demiurg zugrunde liegt: Der attaistische Künstler verschreibt sich destruktiver Totalkunst.

---

673 McCarthy/Selwyn 1993, S. 64. »There are times when my work has been compared to the Viennese Actionist school, but I always thought there *was* this whole connection to Pop. The ketchup, the hamburger and also the movie world«; ebd., S. 63, Hervorhebung im Original.

674 Regiebuch *Atta Atta*, S. 9.

675 Auch in der Performance *Hot Dog* (1974), die im kleinen Kreis in McCarthys Studio in Los Angeles stattfand, war der Künstler unter anderem mit rohen Hotdogs zugange, die er sich in Mund und Unterhose stopfte.

676 Transkript *Atta Atta*.

3.3.3.3 Die Zerreißproben des Günter Brus

Autoaggressive Destruktion ist das Hauptthema der aktionistischen Arbeiten von Günter Brus, der als dritter Protagonist des Wiener Aktionismus in *Atta Atta* referenziert wird. Brus, als »Vater der Body-Art«[677] bekannt, beginnt mit Aktionen, die – zunächst für Foto- und Filmaufnahmen bestimmt – aus Tableau ähnlichen Kompositionen bestehen und den bemalten Künstlerkörper als Zeichen menschlicher Verletzlichkeit und Vergänglichkeit in Szene setzen. Aufnahmen seiner Aktion *Selbstbemalung* (1964) zeigen Brus mit Nägeln, Rasierklingen und Messern – Requisiten, die an ein Folter- oder Selbstmordszenario gemahnen. Ein Jahr später fügt sich der Künstler während seiner als *Körperanalysen* bezeichneten Auftritte reale Verletzungen zu: Im Verlauf von *Selbstverstümmelung 2* und *3* zersticht er sich mit Nägeln das Gesicht und den Oberkörper. In der Folge extremisieren sich Brus' sadomasochistische Performances. Nicht nur provoziert der Aktionist mit Selbstverletzungen, er weitet seine tabubrechende Arbeit aus, indem er gegen Reinlichkeitsgebote verstößt und Ekelschranken einreißt: Der Künstler uriniert und defäkiert vor Publikum, beschmiert sich mit Kot und verleibt sich – den Urin trinkend oder die Fäkalien in den Mund nehmend – die eigenen Ausscheidungen wieder ein. Um der ihm nach der Gemeinschaftsaktion *Kunst und Revolution* wegen Verunglimpfung von Staatssymbolen verhängten Gefängnishaft zu entgehen, setzt sich Brus nach Deutschland ab. Im Jahr 1970 findet im Münchner Aktionsraum I seine letzte Aktion statt, ihr Titel: *Zerreißprobe* – sie markiert den Höhepunkt seiner autodestruktiven Kunst. Dass er sich daraufhin aus der Performancekunst zurückzieht, begründet Brus nicht zuletzt damit, dass seine »Aktionstechnik einen Punkt erreicht [hatte], welcher dem Suizid schon nahe stand«[678]. Gleichwohl bleiben Verstümmelungs- und Zerstückelungsfantasien auch für das grafische Werk, dem sich der Künstler fortan widmet, zentral. Anders als Muehl und Nitsch, die Aggression und Zerstörung am anderen ausagieren bzw. ausagieren lassen – Muehl beschmutzt und malträtiert passive Modelle, Nitsch lässt Tierkadaver zerreißen und stellt das Tieropfer an die Stelle des Menschenopfers –, verhandelt Brus destruktive Gewalt selbstreferenziell am eigenen Leib. Die »irritierende Verschränkung von Täterschaft und Opferrolle«[679] ist für seinen Aktionismus

---

677 J. Hoffmann 1995, S. 132. Die folgende Kurzzusammenfassung des aktionistischen Œuvres Brus' lehnt sich an Justin Hoffmanns Ausführungen an; siehe ebd., S. 131–140.

678 Zit. nach ebd., S. 137. Peter Gorsen schreibt über Brus' Rückzug aus der Aktionskunst: »Die Reduktion des malerischen Aktes auf den Körper als Malutensil und Material ästhetischer Manipulation hatte vor dem letzten Schritt der skulpturellen Vergegenständlichung, der Selbstverletzung und Selbstentleibung als ästhetischem Ereignis haltgemacht«; Gorsen 1987, S. 430. Anschließend verweist Gorsen auf den kanadischen ›Amputationskünstler‹ John Fare, der sich in seiner letzten Aktion durch Selbstenthauptung das Leben genommen haben soll – Gorsen tradiert eine *urban legend*, die der Journalist Tim Craig 1972 mit einem Artikel im Kunstmagazin *Studio International* in der englischsprachigen Kunstszene verbreitete. Zum Mythos des Suizids und der Autoamputation in der Aktionskunst siehe weiterführend Drühl 2001.

679 Schröder 2011, S. 305.

maßgeblich. Mit Nitsch und Muehl hat Brus gemein, dass er der Transgression seiner Performances einen therapeutischen Charakter zuspricht. Brus' Selbstverletzungen und -beschmutzungen prangern körperfeindliche Zwänge und Restriktionen im Österreich der 1960er-Jahre ebenso an wie die Verdrängung des Austrofaschismus, der in den 1930er-Jahren die Annektierung an Hitler-Deutschland mit vorbereitet hatte.[680] Dass er sich mit seinen Auftritten gegen den österreichischen Staat auflehnt, machen Aktionstitel wie *Der Staatsbürger Günter Brus betrachtet seinen Körper* (1968) deutlich: »Mit der Selbstverletzung, die der Aktionist (Brus) sich zufügt, macht er die Verletzungen, die der (Körper des) Staatsbürger(s) von seiten des Staates erfahren muß, dispositionierbar.«[681] Damit ist ein subversiver Akt der Befreiung verknüpft: Brus schneidet die staatliche Vereinnahmung seines Körpers gleichsam aus diesem heraus. Auf dem den Zuschauern ausgehändigten Informationsblatt zur Münchner *Zerreißprobe*-Aktion findet sich die Ankündigung: »Es sollen schockartige Impulse ausgestrahlt werden, die den Zuschauer zunächst irritieren werden, sich aber später in eine wohltuende Konfliktlösung verwandeln.«[682] Das Schockieren und Irritieren des Publikums stellt der Künstler in den Dienst einer kollektiven, psychoanalytischen Unternehmung, an deren Ende eine Lösung internalisierter Konflikte stehen soll.

In Schlingensiefs Kunst- und Künstlerdrama lässt sich die Figur Inges als attaistisches Pendant zu Günter Brus interpretieren.[683] Die von Inge vorgestellte Programmatik entwickelt Brus' Aktionstechnik radikal weiter: Anders als der Wiener Aktionist, der vor Suizid zurückschreckt, will sich Christophs Jugendliebe mit allem, was sie hat, in die Luft sprengen. Unter dem Slogan »Erobere dein Grab!« propagiert sie, »Allahu Akbar« rufend, den terroristischen Selbstmord als ästhetisches Ereignis. Die Ästhetisierung der Autoaggression, die man in den Aktionen Brus' beobachten kann, weitet sich hier – in der Imagination der Bühnenfigur – auf die »Negation einer ganzen Gesellschaft«[684] als Medienkunst aus. In Anspielung auf den Terroranschlag vom 11. September verkündet Inge: »Ich mache Schluss damit, dass irgendwelche arabischen Medienkünstler mit 1:0 führen.«[685] In Fortführung der Stockhausen'schen Provokation erklärt Inge die Terrorattacken von 9/11 zur Kunst und zum kompetitiven Spiel, das zu einem das New Yorker Medienspektakel übertrumpfenden Gegenschlag herausfordert. Da Brus in seinen Selbstverletzungsaktionen das Moment des Selbstopfers und der Selbstverschwendung bei gleichzeitiger »Überdimensionierung

680 Vgl. ebd., S. 379 u. 408.

681 Jahraus 2001, S. 344.

682 Brus: »Zerreißprobe«, zit. nach J. Hoffmann 1995, S. 136.

683 Der Umstand, dass Inge durch den Schauspieler Fabian Hinrichs verkörpert wird, lenkt den Blick auf dessen Travestie, die – obschon sie nur aus einer Perücke besteht – an Brus denken lässt; dieser trat in seinen Aktionen zuweilen mit Büstenhalter, Damenstrümpfen und Straps auf, mithin traditionelle Männlichkeitsimagines infrage stellend.

684 Transkript *Atta Atta*.

685 Ebd. Hiermit wird eine Äußerung Sloterdijks im Rahmen des *Attaistischen Kongresses* zitiert; vgl. Sloterdijk 2003, S. 67.

der eigenen Persönlichkeit«[686] kultiviert, eignet er sich im Rahmen von *Atta Atta* trefflich als Referenzfigur.

Auch die Hauptfigur Christoph zieht Brus heran, um das Künstlerbild des Märtyrers zu evozieren. Im Verlauf der Atelierszene erscheint der *Atta Atta*-Künstler zunächst mit einer kreischenden Motorsäge, die er auf dem Boden des Ateliers ablegt. Während dort die Kettensäge – ein im Horrorgenre etabliertes Marterinstrument – weiterläuft, zieht er sich in das angrenzende Schlafzimmer zurück, wo er einen selbstzerstörerischen Exzess inszeniert: Christoph raucht und greift zur Whiskyflasche, deren Inhalt er gierig hinunterstürzt, ehe er die Flasche unter Schreien zu Boden schmettert. Anschließend kehrt er in das Atelier zurück, hält die Motorsäge in die Höhe und brüllt, einem Schlachtruf ähnlich, wiederholt den Nachnamen Günter Brus' – der Name steht metonymisch für sein autodestruktives Programm. Die spannungsgeladene Atmosphäre wird durch das Aufheulen der Kettensäge, das die Brus'sche Anrufung begleitet, noch unterstrichen.

Während die Atelierszene als Ganzes die aggressive, destruktive Dimension der Kunst(-produktion) thematisiert, akzentuiert die hier beschriebene Sequenz jene Zerstörungswut des Künstlersubjekts, die es gegen sich selbst richtet. Während Schlingensief zuvor Leinwände brutal traktiert und sie, nach Art Fontanas, durchstochen hat, wird nun mit Brus ein Künstler aufgerufen, der solche gewaltförmigen Gesten am eigenen Körper realisiert. »Lucio Fontana schlitzt die Leinwand. Wenn der Körper die Leinwand ist, so schlitze ich mich selber«,[687] bringt Peter Weibel Brus' künstlerische Praxis auf den Punkt. Indem Brus seinen Körper als Material und Bildträger verwendet, folglich »Künstler und Kunstwerk, Subjekt und Objekt der Kunst« identisch werden,[688] erhalten Gewalt und Zerstörung eine autoreflexiv-zirkuläre Struktur. Die Konsequenz dieses *closed circuit* treibt Brus so weit, dass er in seinen Performances seine Ausscheidungen – Blut, Urin und Kot – wieder dem eigenen Körper zuführt. Als sadomasochistischer Schmerzensmann repräsentiert Brus die Konfiguration des Künstlermärtyrers, der Schmerz und Leiden auf sich nimmt, um erlösend zu wirken; in diesem Sinne verspricht seine *Zerreißprobe* ›eine wohltuende Konfliktlösung‹.

In *Atta Atta* betont Schlingensief den inneren Zwang des Künstlersubjekts, Unterbewusst-Verdrängtes in schonungsloser Exhibition nach außen zu kehren und auf diese Weise schockartig sichtbar zu machen. Nachdem er den Brus'schen Geist mit erhobener Kettensäge heraufbeschworen hat, sägt Schlingensief eine dreieckige Form aus einer großformatigen, von ihm zuvor mit Farbe beschmierten Leinwand, lässt die Hose herunter und verschwindet unter dem mutilierten Bildträger. In heller Aufregung erklärt er, an die auf dem Wohnzimmersofa sitzenden Eltern gewandt:

---

686 Dieter Ronte über Brus (1986), zit. nach J. Hoffmann 1995, S. 131.

687 Weibel 2003, S. 105.

688 J. Hoffmann 1995, S. 137.

> Raus, raus! Brus, Brus, Brus! Jetzt kommt's. Jetzt kommt's, es kommt wieder! Ich kann nicht anders, ich kann nicht anders. Gegen jeden Rat dagegen. Jeder hat mir geraten: Tu's nicht, tu's nicht noch mal. Ich muss! Ich muss! Denn ich bin ein Künstler! Ein Künstler![689]

Schlingensief setzt emphatische Satzwiederholungen ein, um den künstlerischen Akt als eruptiv, irrational und triebgesteuert zu charakterisieren. Dabei operiert er mit der Vorstellung von der inneren Berufung zum Künstler, der sich jeglicher Kontrolle, von innen wie von außen, entzieht. Die Kombination der ähnlich lautenden Worte *raus* und *Brus* bezieht die Notwendigkeit, sich künstlerisch auszudrücken, auf das schmerzhafte und existenziell bedrohliche Sich-Aussetzen des Wiener Aktionisten, der – im Namen der Kunst – die eigene Unversehrtheit aufs Spiel zu setzen bereit ist.

Auf Schlingensiefs kurze Rede folgt die bereits an anderer Stelle beschriebene Kastrationsszene. Stellvertretend für seinen Penis lässt Schlingensief eine Dosenwurst aus dem Loch der Leinwand auftauchen – ironischerweise handelt es sich, wohl nicht zufällig, um ein Wiener Würstchen. Dieses wird vom blinden Vater, der sich zu Schlingensief vortastet, misshandelt und weggerissen. Mit dem Präsentieren des männlichen Glieds, das die Leinwand durchstößt, verbindet Schlingensief, auf den schöpferischen Akt als Geschlechtsakt anspielend, künstlerisches Schaffen mit männlicher Sexualität. Die durch den Vater repräsentierte, kunst- und körperfeindliche Autorität sanktioniert den Künstler durch Kastration.

In dem von der Tiefenpsychologie beeinflussten Wiener Aktionismus sind Kastrationsmotive allgegenwärtig. »Es besteht immer wieder die Angst des Jüngeren, dass der Vater den Sohn kastriert – oder auch umgekehrt«, erläutert Nitsch das Phänomen der Kastrationsangst. »Die Kastration ist eine Tatsache, die im Unbewussten, in den Mythen, in den Kultformen eine große Rolle spielt, und deshalb habe ich diesen Bereich in meinen Aktionen mehr oder weniger anklingen lassen.«[690] Seine an Kreuze fixierten Akteure im *O. M. Theater* lässt er mit verbundenen Augen auftreten, um an die Blendung des Ödipus zu erinnern.[691]

Auch der sich Wunden zufügende Günter Brus scheint in seinen Aktionen auf das Motiv der Kastration anzuspielen. Am Beispiel der *Zerreißprobe* beschreibt Gerald Schröder, wie Brus mittels sadomasochistischer Selbstverletzungen das Spannungsverhältnis zwischen Ich und von elterlicher Macht konditionierte Über-Ich in Szene setzt, um das »schmerzhafte Drama des Ödipuskomplexes« zu referenzieren.[692] Der ödipale Subtext der Aktion demonstriere, so Schröder, »dass es Brus um eine Abrech-

689 Transkript *Atta Atta*.
690 Nitsch, in: Spera 2005, S. 258.
691 Während Nitsch mythologische Anspielungshorizonte eröffnet, verhandelt der ebenfalls zur Gruppe der Wiener Aktionisten gehörende Rudolf Schwarzkogler (1940–1969) das Thema der rituellen Kastration in einem klinischen Bezugsrahmen. Seine fotografisch dokumentierten, aktionistischen Tableaus zeigen den bandagierten, bisweilen verschnürten und verkabelten Künstlerkörper in Konstellation mit medizinisch-chirurgischen Utensilien.
692 Vgl. Schröder 2011, S. 374f.

nung mit der symbolischen Figur des Vaters ging, der hier stellvertretend für autoritäre Strukturen der Familie, strenge gesellschaftliche Normen und unangemessene strukturelle Macht staatlicher Institutionen steht.«[693]

Atta Atta ist die ödipale Konfliktsituation grundlegend eingeschrieben – anders jedoch als der als Solist auftretende Brus bringt Schlingensief neben der Figur des Sohnes auch die Elternfiguren auf die Bühne, weshalb Inzest und Kastration anschaulich gemacht und nicht, wie in den Brus'schen psychodramatischen *Körperanalysen*, durch Selbstbeschmutzung und Selbstverletzung bloß angedeutet werden. Hierbei fällt auf, dass Schlingensief die Chronologie der *Ödipus*-Geschichte signifikant verkehrt. So findet in *Atta Atta* zuerst die Kastration statt, erst später folgt der Inzest als Vergewaltigung der Mutter. Damit wird der Szene inzestuösen Verbrechens sowohl auf der inneren als auch auf der zuschauerbezogenen, äußeren Kommunikationsebene ein Als-ob-Charakter zugesprochen. Binnenfiktional kann der Sohn keinen Inzest begehen, da er durch den Vater bereits kastriert wurde. Da der Inzest dennoch stattfindet (als binnenfiktionale Simulation?), wird die Theatralität des Dargestellten autoreflexiv betont. Herbert Fritsch verstärkt das Moment theatraler Selbstreferenzialität, wenn er die Szene unterbricht und Christoph zur Rede stellt: »Was machst du hier? Du vögelst hier auf der Bühne 'rum! Oder tust zumindest so. Nicht mal echt! Was soll denn das?«[694] Gegenläufig zum attaistischen Ismus, der – dem Programm des Wiener Aktionismus gleich – eine eigene Wirklichkeitskonstitution anstrebt, reflektiert Schlingensief den Als-ob-Status seines Kunst- und Künstlerdramas in metatheatraler Manier und entschärft dadurch die Gewalt, die auf der Bühne zur Schau gestellt wird. Hingegen bestehen die Wiener Aktionisten darauf, dass alles, was sie inszenieren, wirklich ist. Gegen das klassische Illusionstheater stellen sie ein vorwiegend sprachloses, körperzentriertes Theater der Gewalt, das den ästhetischen Schein radikal durchbricht.

3.3.3.4 Das Theater der Grausamkeit

Die grundlegende Bedeutung, die der Wiener Aktionismus Aggression und Destruktion zuspricht, verweist auf das Theatermodell Antonin Artauds (1896–1948).[695] Das *Théâtre de la Cruauté*, das der französische Dramatiker und Theaterregisseur ab 1932 theoretisiert, versteht sich als ein »théâtre où des images physiques violentes broient et hypnotisent la sensibilité du spectateur pris dans le théâtre comme dans un tourbillon de forces supérieures«.[696] Das Publikum dürfe von einer Theateraufführung

693 Ebd., S. 374–376.

694 Transkript *Atta Atta*.

695 Der Einfluss Artauds auf die Wiener Aktionisten – allen voran die Nähe des Nitsch'schen *O. M. Theaters* zu Artauds Theaterkonzeption – wurde in der Forschung verschiedentlich herausgestellt; vgl. etwa K. Braun 1999, bes. S. 143–146, Jahraus 2001, S. 251–262, Schröder 2011, S. 409–411 und Vinzenz 2018, S. 294–299.

696 Artaud 1970, S. 99. – »[...] ein Theater, in dem körperliche, gewalttätige Bilder die Sen-

nicht unbehelligt bleiben, sondern müsse von ihr affiziert werden, lautet Artauds Forderung, der in den 1920er-Jahren der surrealistischen Bewegung verbunden war. Im ersten Manifest seines *Theaters der Grausamkeit* plädiert er für ein der Magie und dem Ritual verwandtes Theater, das – unter Verwendung effektreicher Mittel (»cris, plaintes, apparitions, surprises, coups de théâtre de toutes sortes«[697]) – auf das Unterbewusstsein der Zuschauer Einfluss nimmt:

> Le théâtre ne pourra redevenir lui-même, c'est-à-dire constituer un moyen d'illusion vraie, qu'en fournissant au spectateur des précipités véridiques de rêves, où son goût du crime, ses obsessions érotiques, sa sauvagerie, ses chimères, son sens utopique de la vie et des choses, son cannibalisme même, se débondent, sur un plan non pas supposé et illusoire, mais intérieur.[698]

Artaud propagiert ein Theater, das das Publikum – es in eine Art hypnotischen Zustand versetzend – mit seinen Abgründen, seinen urtümlichen Bedürfnissen und Trieben konfrontiert. In erster Linie fungiere das Theater als Ableitungskraft: Es bringe die im Menschen schlummernden Konflikte zum Vorschein und löse sie.[699]

---

sibilität des Zuschauers, der im Theater wie in einem Strudel höherer Kräfte gefangen ist, zermalmen und hypnotisieren.« Den Begriff der Grausamkeit will Artaud in einem weiten Sinne verstanden wissen, er vertritt die Vorstellung einer kosmischen Grausamkeit. Dem Schriftsteller Jean Paulhan erklärt er: »C'est à tort qu'on donne au mot de cruauté un sens de sanglante rigueur […]. Cruauté n'est pas en effet synonyme de sang versé, de chair martyre, d'ennemi crucifié. […] J'emploie le mot de cruauté dans le sens d'appétit de vie, de rigueur cosmique et de nécessité implacable, dans le sens gnostique de tourbillon de vie qui dévore les ténèbres, dans le sens de cette douleur hors de la nécessité inéluctable de laquelle la vie ne saurait s'exercer; le bien est voulu, il est le résultat d'un acte, le mal est permanent«; Antonin Artaud an Jean Paulhan, 13. und 14. November 1932, zit. nach ebd., S. 121f. – »Es ist ein Irrtum, dem Wort Grausamkeit die Bedeutung blutiger Strenge zuzuschreiben […]. Grausamkeit ist in der Tat nicht gleichbedeutend mit vergossenem Blut, gemartertem Fleisch, gekreuzigtem Feind. […] Ich verwende das Wort Grausamkeit im Sinne von Lebenshunger, kosmischer Unerbittlichkeit und erbarmungsloser Notwendigkeit, im gnostischen Sinne des Lebensstrudels, der das Dunkel verschlingt, im Sinne jenes Schmerzes, außerhalb dessen unausweichlicher Notwendigkeit das Leben unmöglich wäre; das Gute ist gewollt, es ist das Ergebnis einer Handlung, das Böse ist von Dauer« (Übersetzung der Verfasserin).

697 Ebd., S. 111. – »Schreie, Klagen, Erscheinungen, Überraschungen, Knalleffekte jeglicher Art« (Übersetzung der Verfasserin).

698 Ebd., S. 109. – »Das Theater kann nur dann wieder es selbst sein, das heißt ein Mittel wahrer Illusion darstellen, wenn es dem Zuschauer wahrheitsgetreue Traumniederschläge liefert, in denen sich seine Vorliebe für Verbrechen, seine erotischen Obsessionen, seine Rohheit, seine Wahnbilder, sein utopischer Sinn für das Leben und die Dinge, ja sogar sein Kannibalismus entladen, und zwar auf einer nicht bloß vermeintlichen und illusorischen, sondern auf einer innerlichen Ebene« (Übersetzung der Verfasserin).

699 »[T]ous les conflits qui dorment en nous, il [le théâtre] nous les restitue avec leurs forces et il donne à ces forces des noms que nous saluons comme des symboles […]. Il dénoue des conflits, il dégage des forces, il déclenche des possibilités«; ebd., S. 34 u. 38. – »[A]lle Konflikte, die in uns schlummern, gibt es [das Theater] uns mitsamt ihren Kräften wieder, und es gibt diesen Kräften Namen, die wir wie Symbole willkommen heißen […]. Es löst Konflikte, setzt Kräfte frei, es stößt Möglichkeiten an« (Übersetzung der Verfasserin).

Auch die Wiener Aktionisten argumentieren für ein therapeutisches Theater, das Tabuverletzungen, die Gewalt und das Zerstörerische verhandelt. Besonders Nitsch beruft sich auf Artaud als einen »bruder im geiste«[700], wenngleich er beteuert, dessen Schriften erst nach der Konzeption des *Orgien Mysterien Theaters* rezipiert zu haben. »für mich war es selbstverständlich, theater hat immer mit grausamkeit zu tun«, so Nitsch, für den tabubrechende Exzesse notwendige dramatische Effekte darstellen, die das Theater seit jeher aufrufe.[701] Ebenso vertritt Muehl einen solchen Theaterbegriff, wenn er polemisch erklärt: »koitus, mord, folterungen, operationen, vernichtung von menschen und tieren und anderen objekten sind das einzige wirklich sehenswerte theater. alles andere ist quatsch.«[702] Sein Lob auf die Gewalt drückt sich konzis in der Parole »MORD ALS KUNST«[703] aus – eine Devise, die die Wiener Aktionisten realiter einlösen, wenn im Rahmen ihrer Performances etwa Tierschlachtungen stattfinden.[704] Die Darstellung von Gewalt und Zerstörung legitimieren die Künstler als psychohygienische Maßnahme. In seinen Materialaktionen können, schreibt Muehl, »die freude am toten, der inzest, die vergewaltigung«[705] symbolisch realisiert und abreagiert werden. Aus demselben Grund inszeniert Nitsch das sadomasochistische Grundexzess-Erlebnis: »[W]enn dieser Ausbruch der Triebe in einem therapeutischen Rahmen geübt wird, z. B. im Theater, dann befreien wir uns, ohne daß wir uns schaden.«[706] Gemäß der Theatervision Artauds behaupten die Aktionisten einen heilsamen Transformationsprozess, der Akteure und Publikum von zivilisatorisch reprimierter Aggressivität und Sexualität befreien soll.

Hans-Thies Lehmann, der die Aktionskunst Nitschs und Muehls in seinen Kanon postdramatischer Theaterformen aufnimmt,[707] rubriziert die auf Archaisches rekurrierenden Performances der Wiener Aktionisten als rituelles Theater, das – »nach Möglichkeiten des Menschen am Rand seiner zivilisatorischen Bändigung« fragend – seine Beobachter »umformen« wolle.[708] Während Lehmann den Ritualcharakter des Wiener Aktionismus hervorhebt, verweist Hanna Klessinger auf den exzessiven

---

700 Nitsch 2005, S. 37.

701 Ebd. »ein theater ohne grausamkeit ist eigentlich schwer denkbar«, erklärt Nitsch und wiederholt damit Artaud, der in seinem ersten Manifest zum *Theater der Grausamkeit* (1932) notiert: »Sans un élément de cruauté à la base de tout spectacle, le théâtre n'est pas possible«; Artaud 1970, S. 118. – »Ohne ein Element der Grausamkeit, das jedem Schauspiel zugrunde liegt, ist Theater nicht möglich« (Übersetzung der Verfasserin).

702 Muehl: »Materialaktion (1968)«, zit. nach Noever 2004, S. 59f., hier S. 59.

703 Ebd., S. 60.

704 In seiner *Wiener Vorlesung* führt Nitsch aus: »ich habe mir erlaubt als dramatiker die situation des tötens zu verschieben. es wurden einige male tiere nicht im schlachthaus getötet, sondern in meinem theater im schlosshof. [...] da ist es darum gegangen, in einem theater, wo alles real geschieht, dass reale geschehnisse des tötens eingebaut worden sind«; Nitsch 2005, S. 14.

705 Muehl in einem Typoskript von 1965, zit. nach K. Braun 1999, S. 156.

706 Nitsch im Gespräch mit Justin Hoffmann (1989); J. Hoffmann 1995, S. 35.

707 Vgl. H.-T. Lehmann 2015, S. 25.

708 Ebd., S. 249.

und drastischen Körpereinsatz der Künstler, der bis auf das postdramatische Theater Werner Schwabs und Elfriede Jelineks ausstrahle.[709] Dass sein Aktionstheater auf die zeitgenössische Inszenierungspraxis Einfluss nimmt, konstatiert auch Nitsch, der sich bereits 1979 darüber beschwert, dass ihn das »Regiegesindel« mehrfach bestohlen hätte.[710] Schließlich führt er 2005, zwei Jahre nach der Premiere von *Atta Atta*, Elemente des *O. M. Theaters* im Wiener Burgtheater auf. Dabei hatte Nitsch noch in den 1960er-Jahren, im Kampf gegen die bürgerliche Guckkastenbühne, dessen Schließung gefordert. »Es hat Zeiten gegeben, in denen das Nationalheiligtum Burgtheater extrem konservativ war und das war meinen Kollegen und mir ein Dorn im Auge – andererseits wollten wir aber gern dort aufgeführt werden«, bekennt der Wiener Aktionist rückblickend.[711] Dass Nitschs *O. M. Theater* auf einer der bedeutendsten Bühnen Europas gezeigt und damit institutionell affirmiert wurde, zeugt nicht zuletzt von der Kanonisierung des Wiener Aktionstheaters.

Moderne Kunst: »eine zutiefst böse und aggressive Veranstaltung«

Bei der modernen Kunst handle es sich um »eine zutiefst böse und aggressive Veranstaltung«[712] – im Hinblick auf den Wiener Aktionismus leuchtet diese Aussage Schlingensiefs besonders ein. Mit dem Einsatz von Körperflüssigkeiten und -ausscheidungen rebellieren Nitsch, Muehl und Brus gegen die Kunst des Schönen, offen stellen sie in ihren Arbeiten Aggression und Gewalt, das Hässliche und Böse aus. Im Vergleich wirken die das zeitgenössische Kunstpublikum ebenfalls provozierenden Beuys'schen Performances mit Fett, Filz und Fußnägeln arg- und harmlos. Die Wiener Künstler haben »radikalste Formen« gezeigt, konstatiert Schlingensief, deren (selbst-)zerstörerischen Exhibitionismus er positiv bewertet.[713] Indem er das transgressive, von den historischen Avantgarden vorbereitete Theater der Gewalt der Aktionisten in *Atta Atta – Die Kunst ist ausgebrochen* reinszeniert, stellt sich der Autor-Regisseur, um mit Diedrich Diederichsen zu sprechen, in die Ahnenreihe der »großen Grenzverletzer«, der »Kunstdiktatoren und Charismatyrannen«[714]. In seiner 2001 auf den Berliner Seiten der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* erschienenen Kolumne *Intensivstation* kokettiert Schlingensief ganz offen mit dem aktionistischen Theater der Gewalt, wenn er notiert: »Die höchste Form des Theaters ist der Gewalt-

---

709 Vgl. Klessinger 2015, S. 23 u. 114. Von den Partituren des Wiener Aktionismus sieht Klessinger wichtige Impulse für das literarische Postdrama ausgehen; vgl. ebd., S. 106.

710 »bekannte regisseure haben mich mehrmals bestohlen, haben meine intentionen domestiziert und ruhm dafür geerntet. warum benützt dieses regiegesindel die vorhandene theater- und opernliteratur, um seinen zweitrangigen ideenzauber loszuwerden? warum inszenieren sie nicht ihre eigenen stücke?«; Nitsch: *Das Orgien Mysterien Theater. Die Partituren aller aufgeführten Aktionen 1960–1979*, Bd. 1, Neapel 1979, S. 8, zit. nach J. Hoffmann 1995, S. 33.

711 Nitsch/Rathmanner 2005.

712 Schlingensief 2012, S. 227.

713 Schlingensief im Interview mit Karin Cerny (*Falter* 2000), zit. nach Schlingensief 2020, S. 119–124, hier S. 121.

714 Diederichsen 2020, S. 311f.

akt.«[715] Doch bereits im nachfolgenden Satz beginnt er dieses Plädoyer ironisch zu unterlaufen. Sich auf seine *Hamlet*-Inszenierung im Zürcher Schauspielhaus beziehend, schreibt er: »Das schreie ich jetzt jeden Abend in Zürich, bevor ich dann den Königsstuhl zerschlage und mit einem Stuhlbein zwei bis drei Zuschauer verletze. Der unverletzte Teil des Publikums applaudiert dann bis zur Ekstase, und meist kommt dann der Inspizient mit einem Stock, und ich muß von der Bühne.«[716] Bazon Brocks Fantasie von dem das Festspielpublikum liquidierenden Siegmund[717] nimmt Schlingensief hier vorweg, um mit einer surrealen Wendung die Vorstellung eines gewaltförmigen Theaters *ad absurdum* zu führen.

Auch in *Atta Atta* ist Schlingensiefs Auseinandersetzung mit dem Bösen und den Bösen in der Kunst keine rein affirmative – mit der Rekonstruktion der Vorbilder geht ihre Dekonstruktion einher. Durch komisierende und karikierende Übertreibung macht er sich über die rituelle, quasi-religiöse Dimension der Aktionskunst lustig und stellt das von Beuys ebenso wie von den Wiener Aktionisten in Anspruch genommene Künstlerbild des Schamanen, Priesters, Heilers und Therapeuten kritisch zur Disposition. Dabei legt Schlingensief Wert darauf, es nicht bei einer bloßen Parodie oder Karikatur zu belassen.[718] Indem er in die Rolle seiner Idole schlüpft und ihre Kunst in ironisch gebrochenen Reenactments nachvollzieht, arbeitet er sich an ihrem bösen und triebhaften Agieren ab und lässt die Machtfantasien und -spiele der Avantgardekünstler deutlich hervortreten. Somit behauptet auch Schlingensief eine therapeutische Absicht: Wenn er in seinem Kunst- und Künstlerdrama die Arbeiten der Aktionskünstler zitiert, reenactet und fortschreibt, ist dies nicht zuletzt »als ein Versuch zu verstehen, das Böse zu wiederholen und dadurch die Angst vor dem Bösen zu bannen«.[719] Im Gespräch mit Frieder Schlaich betont der Autor-Regisseur, dass er in seinen Arbeiten auf das auch in ihm vorhandene Böse eingehen, es be- und verarbeiten und dadurch unschädlich machen wolle.[720]

715 Schlingensief 2001.
716 Ebd.
717 Siehe oben, S. 71f.
718 Vgl. Schlingensief, in: *Christoph Schlingensief und seine Filme* 2005, Min. 1:08–1:36.
719 Kovacs 2017, S. 71.
720 »Der Auftrag, zu sagen: ›Heute bin ich aber böse als Künstler‹, das funktioniert nicht. Nein, man merkt das eben, ab wann jemand wirklich in sich was Böses hat, was er dann auch loswerden muss«, erklärt Schlingensief. Im Gespräch über seinen Film *100 Jahre Adolf Hitler – Die letzte Stunde im Führerbunker* (1988–89) stellt er fest, dass er »ein exzellenter Aufseher in einem Konzentrationslager geworden« wäre: »Ich habe diese Angst in mir. Ich habe wahrscheinlich solche Moleküle – ich bin über einige Ecken mit Goebbels verwandt. Meine Großmutter ist eine geborene Goebbels, das ist die Cousine der Cousine gewesen oder so was. Vielleicht gibt's da Moleküle in mir. Das könnte ja auch eine Angst sein, zu sagen: ›Hoffentlich kommen die nicht zur Wirkung!‹ Also muss ich's doch vorher schon abnutzen, bevor es nachher sich vielleicht selber so aufbläht«; Schlingensief, in: *Christoph Schlingensief und seine Filme* 2005, Min. 46:22–47:17 (Transkription der Verfasserin). Mit der behaupteten entfernten Verwandtschaft zu Goebbels – und der Notwendigkeit, diese Erblast künstlerisch zu sublimieren – arbeitet Schlingensief an seiner privatmythologischen Künstlerlegende.

Diese Sublimierungs- und Neutralisierungsversuche vollziehen sich in *Atta Atta* vor der Folie der Stockhausen'schen Provokation, den Terroranschlag des 11. September 2001 als Kunstwerk kosmischen Ausmaßes zu denken. In seiner *FAZ*-Kolumne gibt Schlingensief dem Komponisten und Grenzverletzer, wenige Wochen nach dessen skandalumwitterter Pressekonferenz, Rückendeckung. Er plädiere dafür, »Stockhausen laufenzulassen, und die Irritation, die er mit seiner Äußerung ausgelöst hat, zu genießen! Im Kern haben wir es hier nämlich mit dem Phänomen der Selbstbeschmutzung zu tun. Stockhausen beschmutzt sich mit einem Gedanken, den man nicht denken darf, obwohl Gedanken nicht strafbar sind! Er haftet!«[721] Die entrüsteten Reaktionen auf Stockhausens Aussage geben Schlingensief Anlass, an der »gute[n] alte[n] Lüge, Kunst sei gut und somit edel«, Kritik zu üben: »Kunst soll vermitteln, aufklären, klug sein und die Menschen verändern. Daß Kunst aber auch unverständlich, ungerecht, unmoralisch und zum Teil auch ›menschenverachtend‹ sein kann, hat sie immer wieder bewiesen.«[722] Diesen Diskurs führt der Autor-Regisseur mit *Atta Atta* auf der Theaterbühne fort, um am Beispiel der Neoavantgarden die Gewaltförmigkeit von Kunst und Künstler zu reflektieren. Schlingensiefs Avantgardeforschung bleibt hierbei nicht auf Joseph Beuys und den Wiener Aktionismus beschränkt, sondern findet mit den in *Atta Atta* ebenfalls referenzierten Künstlern Paul McCarthy, Matthew Barney und Damien Hirst, die sich in ihren Arbeiten der Formsprache und den Strategien der Neoavantgarde bedienen, Anschluss an die im Jahr 2003 aktuelle Kunstszene – die von Schlingensief konzipierte Genealogie der Gewalt reicht bis in die Gegenwart.

3.4 Resümee

Klassifiziert man *Atta Atta – Die Kunst ist ausgebrochen* als ein Theaterstück »über den 11. September«[723], ist zu präzisieren, dass sich *Atta Atta* als eine Antwort auf 9/11 verstehen lässt, insofern Schlingensief darin den Kunstdiskurs aufnimmt, der durch die Reflexion über die Terroranschläge initiiert wurde. Der Autor-Regisseur selbst erklärt im Presseinterview: »In meiner Inszenierung taucht kein World Trade Center auf, kein Flugzeugangriff, kein Bin Laden, kein Bush. Es gibt verschiedene Kunstaktionen und mein Elternhaus mit Irm Hermann und Sepp Bierbichler als meine Eltern«.[724] Schlingensief zeigt in *Atta Atta* keine »Betroffenheitsgesten«[725], es geht ihm nicht um das kollektive Trauma nach 9/11, vielmehr interessiert den Autor-Regisseur, wie sich das von der Avantgarde und Neoavantgarde geschulte Künstlersubjekt zu dem die ganze Welt erschütternden Terroranschlag verhält. Gleichwohl

---

721 Schlingensief 2001 a.
722 Ebd.
723 Hegemann 2011, S. 204.
724 Schlingensief/Laudenbach 2003.
725 De Simoni 2009.

Karlheinz Stockhausen für seine Aussagen zum Kunstcharakter des 11. September stark kritisiert wurde, »bestand in der Folgezeit nahezu Konsens darüber, dass das New Yorker Attentat *als Bild* eine fatale ästhetische Dimension hatte, die von den Urhebern offenbar bewusst angestrebt wurde«.[726] Die gesellschaftliche und kulturelle Zäsur, die 9/11 bewirkte, manifestiert sich im Kunst- und Künstlerdrama *Atta Atta* als eine Krise des Künstlers.

Das Kernthema der Theaterproduktion bildet der Konnex von Kunst, Terror und Verbrechen. Stockhausens Provokation aufgreifend, provoziert Schlingensief mit der Gründung des Attaismus, um damit auf die Schaffenskrise des Post-9/11-Künstlers zu rekurrieren: »Was kann die Kunst nach dem 11. September noch machen?«[727] Schock- und Provokationsstrategien, von den Avantgarden verfolgt und von der in ihrer Tradition stehenden Gegenwartskunst weitergeführt, werden durch die bildmächtige Monstrosität der New Yorker Ereignisse in den Schatten gestellt. Was also tun, wenn sich die Terroristen des 11. September – aus einem zynischen Blickwinkel betrachtet – als die radikaleren Künstler erweisen, die einschneidendere und wirkungsvollere Bilder produzieren?

Die Bühnenfigur Inge konstruiert Schlingensief als Personifikation des Attaismus, sie nimmt die Extremposition im Spektrum der in *Atta Atta* präsenten Künstlerpositionen ein. Inge ist von der destruktiven Ästhetik des Terrors überzeugt und will es, sich in die Luft sprengend, mit den ›saudi-arabischen Medienkünstlern‹ aufnehmen. Da Schlingensief durchgehend mit ironisch-karikierenden Brechungen arbeitet, ist die Struktur seines Stücks ambivalent und es bleibt offen, ob bzw. wie ernst es der Autor-Regisseur mit dem Attaismus meint. Angesichts dieser Uneindeutigkeit ist die letztgültige Interpretation der in *Atta Atta* behaupteten »Blutsbrüderschaft von Terrorismus und Künstlertum«[728] dem Zuschauer überlassen.

Uwe Japp macht eine konfliktuöse Grundstruktur zur *conditio sine qua non* des traditionellen Künstlerdramas.[729] Auch in *Atta Atta* werden Konflikte des Künstlerprotagonisten psychobiografisch in Szene gesetzt – so befindet sich der sich selbst spielende Schlingensief in Auseinandersetzung mit den Eltern, die sein künstlerisches Schaffen zuerst vehement ablehnen. Mithin überführt der Autor-Regisseur Gewalt und Terror vom weltpolitischen Makrokosmos in den autofiktional aufgeladenen familialen Mikrokosmos: *Atta Atta* führt, in ödipaler Versuchsanordnung, den in der bürgerlichen Kleinfamilie virulenten Gewalt- und Terrorzusammenhang vor.

Der Eltern-Sohn-Konflikt in *Atta Atta* wird mit den Mitteln der Kunst ausgetragen. Gegen die Gewaltstrukturen und Kontrollmechanismen seines Elternhauses opponiert Christoph mit künstlerischer Aggression, die sich in entfesseltem Action-

---

726 Warstat 2011, S. 135f., Hervorhebung im Original.

727 Hegemann 2010, Min. 5:08–5:11 (Transkription der Verfasserin). Vgl. auch Schlingensief 2002, Min. 5:17–5:24.

728 Behrendt 2010.

729 Vgl. Japp 2004, S. 2.

und Bodypainting, schließlich in der als Aktionskunst verbrämten Muttervergewaltigung ausdrückt. Im Endeffekt will sich der Künstler – mit den ›Waffen der Kunst‹[730] – emanzipieren, will die Aufmerksamkeit der Eltern gewinnen, sich ihren Respekt und ihre Anerkennung verschaffen. Deutlich werden hier die Parallelen zwischen Künstler und Terrorist in Szene gesetzt, auf die das Theorem des Attaismus basiert: Beide, Terrorist und Künstler, erobern sich gewaltsam Räume souveränen Handelns, wollen wahrgenommen werden und verändernd auf ihre (Um-)Welt einwirken. Letzteres gelingt Christoph, wenn er die kunstfeindliche Mutter zur Aktion anstiftet, sodass diese ihrerseits als Performancekünstlerin auftritt.

Während die Darstellung des Eltern-Sohn-Dramas einerseits das in der Geschichte der Künstlerdramen bekannte Motiv ›Künstler versus Familie‹ bearbeitet, entspricht sie andererseits der avantgardistischen Agenda von der Verschmelzung von Kunst und Leben, die der Autor-Regisseur auf der Metaebene reflektiert, insofern er in das Theaterstück zahlreiche autobiografische Referenzen, allen voran sein Oberhausener Elternhaus, integriert. Zwischen theatralem Spiel und performativer Selbstdarstellung lässt sich keine klare Grenze ziehen. Diese selbstreferenzielle Ausrichtung suggeriert, dass das Kunst- und Künstlerdrama *Atta Atta* von den Belangen des Künstlers Christoph Schlingensief erzählt. Schlingensiefs Dramaturg Carl Hegemann befördert diesen Eindruck. Wenn er den Autor-Regisseur, dessen Arbeitsweise erläuternd, als *unoriginal genius* ausweist, der öffentliche und private Diskurse kombiniert und seine Stücke aus jenem (Fremd-)Material zusammenstellt, das ihn beschäftigt und umtreibt, evoziert Hegemann das Bild von Schlingensief als einem »privilegierten Medium der Weltaneignung«[731], dessen Theater Gesellschafts- und Zeitdiagnosen liefert, jedoch zuvorderst Ausdruck der persönlichen Künstleridentität Schlingensiefs ist, die sich in seine Projekte – obschon sie in kollektiver Arbeit und durch appropriierende Strategien entstehen – einzigartig einprägt. Wie sehr Schlingensiefs Theater auf seine Person(a) bezogen ist, wird dadurch unterstrichen, dass er in der Mehrzahl seiner Produktionen, so auch in *Atta Atta*, als Hauptakteur auftritt und das spontanen Veränderungen unterworfene Bühnengeschehen geistesgegenwärtig moderiert.

Besonders anhand der Auftritte der behinderten Laiendarsteller wird deutlich, dass *Atta Atta* als ein postdramatisches Theater der Stimmen funktioniert, das Schlingensief als Diskursmanager und -moderator dirigiert. Text – in *Atta Atta* kommt eine Vielzahl textueller Versatzstücke zum Einsatz – versteht Schlingensief als Material, das in der Gegenwart der Aufführungssituation *ad hoc* modifiziert und situativen Kontingenzen angepasst werden kann. Im gleichen Zug wird die Unmittelbarkeit der Aufführung durch Elemente der Metatheatralität konterkariert. Die von Herbert Fritsch direkt an das Publikum gerichtete Ansprache zum Ende des Stücks, die die Bühnensituation selbstreflexiv kommentiert, ist ebenso Ausdruck dieses metatheatralen Selbstbezugs wie die intertextuelle und intermediale Verweisstruktur, die

730 Das Konzept »Kunst als Waffe« profiliert Schlingensief auf dem *Attaistischen Kongress* im Gespräch mit Péter Nádas; vgl. Nádas/Steckel 2003, S. 21–35.

731 Japp 2004, S. 13.

Schlingensief *Atta Atta* zugrunde legt. Neben Bezugnahmen auf Musik und Film zeichnet sich das Theaterstück durch zahlreiche Referenzen auf die bildende Kunst aus. Diese reichen von den Futuristen, an deren anti-traditionalistisches Theaterverständnis Schlingensief anknüpft, bis hin zum Verpackungskünstler Christo, dessen Statement über künstlerische Freiheit durch die ›Spezialistin‹ Kerstin Grassmann rezitiert wird.

In der autofiktionalen Figur Christophs bringt Schlingensief diverse Künstlerimagines zur Anschauung. In der Rolle des Sohnes porträtiert er einen Künstler, der hin- und hergerissen ist zwischen der Suche nach elterlicher Anerkennung und wütender Rebellion. Mit seiner Nähe zu den ›Sonderlingen‹, repräsentiert durch die behinderten Bühnendarsteller, verweist Schlingensief auf die Konfiguration des Künstleraußenseiters, der fernab der bürgerlichen Gesellschaft und ihrer Werte steht. An seine unglückliche Jugendliebe, die mit der Figur Inges aufgerufen wird, ist indessen die Konzeption des leidenden Künstlers gekoppelt, dem Schmerz und Qual als künstlerisches Movens dienen. Ferner inszeniert sich der Autor-Regisseur, im Rekurs auf seinen Ruf als Enfant terrible der deutschsprachigen Kultur- und Theaterszene, als Aufrührer, Provokateur und Kunsttäter. Auch die Imago des Künstlerintellektuellen stellt Schlingensief in *Atta Atta* zur Disposition.

Während im klassischen Paradigma des Künstlerdramas eine individuierte Künstlerpersönlichkeit im Zentrum des Geschehens steht, zeichnet sich das postdramatische Kunst- und Künstlerdrama *Atta Atta* durch eine Aufspaltung der Künstlerperson in mehrere Figuren und Stimmen aus. Wenn Christoph, der sich über weite Teile des Stücks als Protagonist hervortut, in seinen Reenactments in die Rolle diverser Künstlervorbilder schlüpft, teilt er sich auf. Neben ihn treten weitere Künstlerfiguren, die Christophs dissoziiertes Künstlerego ergänzen und erweitern – so agieren auch Irm Hermann, Fabian Hinrichs, Michael Gempart und Dietrich Kuhlbrodt als Doubles von Künstlerpersönlichkeiten, sie reenacten Kunstaktionen und fungieren, gemeinsam mit den ›Spezialisten‹, als Textträger künstlerischer Diskurse.

Mit den Künstlern und Kunstströmungen, die Schlingensief in *Atta Atta* referenziert, bearbeitet er das für sein Stück maßgebliche Diskursfeld ›Kunst und Verbrechen‹. Seine theatrale Avantgardeforschung nimmt ihren Anfang bei den historischen Avantgardebewegungen. Mit Strategien der Publikumsirritation und -provokation knüpft Schlingensief an die Theaterpraxis des Futurismus an. Im Modus des ›improvisierten Sprechens‹ und im Inszenieren assoziationsbeladener Bilder und (alb-)traumartiger Sequenzen nimmt er Anleihen bei den Surrealisten, die – wie die Futuristen – einen gesellschaftlichen Nonkonformismus propagieren, der in der Verherrlichung von Terror und Gewalt gipfelt.

Protagonisten der Neoavantgarde, die diesen nonkonformistischen Habitus weiterführen, lässt Schlingensief in *Atta Atta* als Bühnenfiguren auftreten. Mit Joseph Beuys, der im Laufe des Stücks von diversen Akteuren verkörpert wird, werden mehrere Künstlerbilder vorgeführt: Er erscheint in der Rolle des Lehrers, Schamanen, Priesters und Erlösers. Schlingensief stellt die von Beuys kultivierten Rollenbilder

kritisch infrage, indem er sie in überspitzenden, karikierenden Reenactments nachstellt. Mithin bringt der Autor-Regisseur latente Machtspiele ebenso wie Gewalt- und Aggressionspotenziale ans Licht, die in den Beuys'schen Aktionen verborgen sind. Trotz ikonoklastischer Anfeindungen gegen den Künstlervater, würdigt ihn Schlingensief als zentralen Bezugspunkt, ihm aufgrund seiner radikalen Erweiterung des Kunstbegriffs Vorbildcharakter zusprechend. Vor diesem Hintergrund bewegen sich die Beuys gewidmeten Referenzen stets im Spannungsverhältnis von Hommage und Persiflage.

Als weiteren grundlegenden Bezugsrahmen zieht Schlingensief in *Atta Atta* den Wiener Aktionismus heran, dessen Performances dem *Theater der Grausamkeit*, dem avantgardistischen Theaterkonzept Antonin Artauds, verpflichtet sind. Mit markierten und unmarkierten Zitaten werden die Aktionisten Hermann Nitsch, Otto Muehl und Günter Brus aufgerufen, die unter dem Deckmantel therapeutischer Abreaktionsspiele Aggression, Gewalt und das Böse zur Kunst erklären. Nitsch, den Begründer des *Orgien Mysterien Theaters*, inszeniert Schlingensief als Zeremonienmeister, der Exzess und Ekstase feiert. Seine hieratische Selbststilisierung wird, wie bereits im Falle Beuys', ins Lächerliche gezogen. Brus, der in seinen *Körperanalysen* autoaggressiv agiert, ruft Schlingensief als Schmerzensmann und Künstlermärtyrer auf. Mit Muehl, der sich in seiner Kommune, der *Aktions-Analytischen Organisation*, als Künstlertherapeut und Guru gerierte, referenziert Schlingensief den pathologischen Künstler, der Perversion und Sadismus zum künstlerischen Programm erhebt. Nicht zuletzt ist mit Christophs Vergewaltigung der Mutter ebendiese Imago des Künstlerverbrechers in Szene gesetzt. Den Anspielungen auf den Wiener Aktionismus stellt Schlingensief Reenactments des Künstlers Paul McCarthy zur Seite. McCarthy, der in seinen von Pop- und Konsumkultur inspirierten Performances ein Disneyland des Grauens entwirft, fungiert als ironisches Pendant zu Muehl, Nitsch und Brus. Auch McCarthy inszeniert die Regression in primordiale Gewalt. Jedoch stehen seine Hanswurstiade und das von ihm verkörperte Bild des Künstlerclowns dem megalomanen Gestus der Wiener Aktionisten diametral entgegen.

Mit den entfalteten Bezugnahmen stellt Schlingensief eine Genealogie der transgressiven, gewaltförmigen Kunst des 20. Jahrhunderts auf, um sie mit dem autofiktionalen Familienthema, das *Atta Atta* durchzieht, zu verschränken. So präsentiert uns der Autor-Regisseur eine Künstlerfamilie mit Christoph als Filius, der seine Vorgänger und Vorbilder einerseits nachzuahmen, sie andererseits zu dekonstruieren sucht. Die Dekonstruktion, selbst eine Spielart von Gewalt, erreicht Schlingensief vornehmlich durch Effekte der Komisierung und Parodie.

Die Anlage von Schlingensiefs Theaterinszenierung ist postdramatisch. Mit der Einspielung des *Attaistischen Films,* die das Bühnengeschehen simultan begleitet, erweitert der Autor-Regisseur den Raum der Volksbühne um den virtuellen Raum der Filmbilder. Dazu kommt das Simultan- und Durcheinanderreden der Bühnenakteure. Die Gleichzeitigkeit der Ereignisse erzeugt einen auf Überforderung abzielenden Reiz- und Informationsüberschuss, ebenso wie die zahlreichen intermedialen

Referenzen, die in das Theaterstück eingelassen sind, eine »gesteigerte ästhetische Aufmerksamkeitsweise«[732] des Publikums erfordern. Um die kunsthistorischen Anspielungen erkennen und in den von Schlingensief geführten Diskurs um Kunst, Terror und Verbrechen einordnen zu können, bedarf es eines *spectator doctus*, der in der Kunst des 20. Jahrhunderts bewandert ist. In diesem Punkt steht das Schlingensief'sche Kunst- und Künstlerdrama in der Tradition des voraussetzungsreichen ›kunstgeschichtlichen Malerschauspiels‹ Friedrich Kinds. Auch der gelehrte Anspruch, den Kind im Anmerkungsapparat seiner Dramenveröffentlichung zum Ausdruck bringt, hat in der Over-All-Performance Schlingensiefs ein Äquivalent: Mit dem *Attaistischen Kongress* behauptet der Autor-Regisseur ein wissenschaftliches Forschungsinteresse, das er seinem *Atta Atta*-Projekt zugrunde legt. Was bei Kind jedoch ein durch und durch ernstes, didaktisches Unterfangen war, gestaltet Schlingensief als eine ambigue Versuchsanordnung. Was als Affirmation wissenschaftlicher Praxis gedeutet werden kann, ließe sich ebenso als eine Persiflage auf die Praktiken des wissenschaftlichen Feldes lesen. Diese Ambivalenz ist dem gesamten postdramatischen Kunst- und Künstlerdrama Schlingensiefs eingeschrieben: Die Theaterinszenierung *Atta Atta* – mitsamt ihrer Pre- und Post-Performance – oszilliert im Spannungsfeld von Fakt und Fiktion, Ernst und Ironie, Hommage und Karikatur.

732 Reckwitz 2014, S. 114.

IV
KUNST, KRANKHEIT, TOD: »EINE KIRCHE DER ANGST VOR DEM FREMDEN IN MIR«

Im Januar 2008 wird bei Christoph Schlingensief ein Lungenkarzinom diagnostiziert, woraufhin ihm der linke Lungenflügel und ein Teil des Zwerchfells operativ entfernt werden und er mit Chemotherapie und Bestrahlungen behandelt wird. Die Krebserkrankung markiert eine Zäsur im Leben und Werk des Autor-Regisseurs. Im Angesicht der lebensbedrohlichen Krankheit macht Schlingensief seine nun folgenden Theater- und Operninszenierungen zu einer öffentlichen Auseinandersetzung mit dem eigenen Sterben.

Am 21. September 2008 – »drei Wochen nach seiner letzten Chemotherapie«[1] – kommt im Rahmen der Duisburger Ruhrtriennale in einer ehemaligen Industriehalle im Landschaftspark Duisburg-Nord *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* zur Uraufführung. Schlingensiefs »Fluxus-Oratorium«[2] wird große öffentliche Aufmerksamkeit zuteil. 2009 erhält die Inszenierung eine Einladung zum Berliner Theatertreffen, anschließend wird sie auf dem Holland Festival in Amsterdam aufgeführt. *Kirche der Angst* ist Teil der »Krebstrilogie«[3] des Autor-Regisseurs, die ferner das Kammerspiel *Der Zwischenstand der Dinge* (2008) am Maxim Gorki Theater Berlin und die im Wiener Burgtheater aufgeführte »ReadyMadeOper« *Mea Culpa* (2009) umfasst. Mit *Sterben lernen! – Herr Andersen stirbt in 60 Minuten* (2009) am Zürcher Theater Neumarkt sowie der Theateroper *Remdoogo – Via Intolleranza II* (2010), die auf dem Kunstenfestivaldesarts in Brüssel Premiere hat, erweitert Schlingensief seine Serie über Krankheit, Sterben und Tod um zwei weitere Theaterproduktionen. Am 21. August 2010 stirbt der Künstler im Alter von 49 Jahren in Berlin.[4]

---

1 Mutius 2008 (Schlingensief-Archiv 105).

2 Zu Schlingensiefs Benennung seines Theaterstücks als Fluxus-Oratorium siehe unten, S. 238f.

3 Dössel 2009. Zunächst vom Feuilleton verwendet, hat der Begriff der ›Krebstrilogie‹ in der Folge Eingang in die Schlingensief-Forschung gefunden; vgl. etwa Forrest/Scheer 2010a, S. 12, Davis 2015, S. 217 und Zorn 2017, S. 28. Auch Schlingensiefs Witwe Aino Laberenz gebraucht den Terminus in ihrem Vorwort zu den posthum veröffentlichten Memoiren Schlingensiefs *Ich weiß, ich war's*; vgl. Laberenz 2012, S. 11f.

4 Schlingensiefs Krebstherapie im Frühjahr 2008 schien zunächst anzuschlagen, »bis Ende 2008 neue Metastasen im verbliebenen rechten Lungenflügel nachgewiesen werden, die zunächst mit Medikamenten wirkungsvoll behandelt werden können. Ende Juni 2009 kehren die Metastasen zurück, eine Anfang Juli 2009 begonnene Bestrahlungstherapie bleibt wirkungslos«; Bächle 2014, S. 381. Carl Hegemann schreibt über Schlingensiefs Lebensende: »Nach dem Ende einer erneuten Bestrahlung […] fuhr er mit seiner Frau erstmal in Urlaub, aber er konnte sich nicht erholen und wurde immer schwächer. Im August musste er ins Virchow-Klinikum, wo man ihn in ein künstliches Koma versetzte, in der vagen Hoffnung, die versagenden Organe würden sich noch einmal stabilisieren. Das war nicht der Fall, er starb, ohne noch einmal das Bewusstsein zu erlangen«; Hegemann 2021, S. 364.

Die Arbeit am Theater, die er bald nach seiner Krebsdiagnose wieder aufnimmt, macht nur einen Teil der ungebremsten Produktivität des späten Schlingensief aus. So erscheint im Frühjahr 2009 unter dem Titel *So schön wie hier kanns im Himmel gar nicht sein!* im Verlag Kiepenheuer & Witsch Schlingensiefs *Tagebuch einer Krebserkrankung*, das auf seinen mit einem Diktiergerät aufgezeichneten Tonbandaufnahmen beruht, die er vor und nach der Operation und in den folgenden Wochen eingesprochen hat.[5] Das von Carl Hegemann redigierte Buch avanciert zum Bestseller.[6] Schlingensiefs diaristische Aufnahmen sind Grundlage der Krankheitstrilogie. In *Kirche der Angst* werden Passagen aus dem Tagebuch sowohl von Schauspielern vorgetragen als auch im O-Ton über Lautsprecher eingespielt – auf sie wird im Laufe meiner Analyse noch ausführlich einzugehen sein. Auf Leseabenden, die Schlingensief anlässlich seiner Buchveröffentlichung quer durch die Bundesrepublik führen, denkt er »vor Publikum über sich nach«[7], erzählt aus seinem Leben und von seiner Arbeit. Darüber hinaus gründet er die Internetplattform *www.geschockte-patienten.de*, um Kranken und ihren Angehörigen gegenseitigen Austausch zu ermöglichen.[8] Von November 2008 an berichtet er auf seinem Weblog *Schlingenblog*, den er bis kurz vor seinem Tod ajouriert.[9] Mithin tritt Schlingensief – so auch in zahlreichen Interviews und Fernsehauftritten – gegen die gesellschaftliche Marginalisierung Kranker an und fordert dazu auf, Krankheit und Tod zu enttabuisieren. Ein weiteres Projekt, dem er sich zum Ende seines Lebens widmet, ist das *Operndorf Afrika*. Mit Spendengeldern, die Schlingensief sammelt, und der Gründung einer gemeinnützigen GmbH kann seine Idee einer kreativen Bildungs- und interkulturellen Begegnungsstätte in Burkina Faso realisiert werden: In Schlingensiefs Beisein erfolgt im Februar 2010 die Grundsteinlegung in Remdoogo, unweit der burkinischen Hauptstadt.[10]

---

5 Schlingensief 2009. Vertiefend zum Schlingensief'schen *Tagebuch einer Krebserkrankung* siehe Popp-Baier 2013, N. Schmidt 2015, Schoene 2016, Caduff/Vedder 2017, Ralfs 2017, N. Schmidt 2018, Fassio 2021, S. 359–378 sowie Liebrand 2022 und A. Meister 2022.

6 »Schlingensief's *Tagebuch* (hardcover) was the fourth-best-selling book on May 4, 2009; in week thirty-nine of 2010 it still ranked twenty-fourth in the *Spiegel*-Bestsellerliste«; N. Schmidt 2018, S. 198.

7 Laberenz 2012, S. 13.

8 Die Website ist noch – unter den Internetadressen *www.geschockte-patienten.de* sowie *www.krank-und-autonom.de* – erreichbar, obschon viele Verlinkungen inaktiv sind (Zugriff: 1.8.2023).

9 Der Weblog lässt sich via *www.schlingenblog.wordpress.com* aufrufen, enthält jedoch nicht mehr Schlingensiefs Einträge von November 2008 bis August 2009. Der erste noch einsehbare Blogpost datiert hier auf den 18. November 2009, der letzte Eintrag wurde von Schlingensief am 7. August 2010 hochgeladen. Video- und Bildmedien, die Schlingensief in seine Posts eingebettet hat, sind teilweise nicht mehr vorhanden (Zugriff: 1.8.2023). Weiterführend zum *Schlingenblog* siehe Knapp 2012, Bächle 2014, Schoene 2016 und Fassio 2021, S. 378–387.

10 »Ich habe inzwischen das Gefühl, dass das Operndorf das Projekt wird, auf das ich mein Leben lang hingearbeitet habe, ohne es zu wissen«, stellt Schlingensief bei der Grundsteinlegung fest. »[D]ieser Ort gibt mir das Gefühl, dass ein möglicher Abschied von dieser Welt

Meine Text- und Aufführungsanalyse von *Kirche der Angst* bezieht sich auf die Duisburger Aufführung vom 28. September 2008. Es handelt sich um die vierte Vorstellung nach der Premiere, die filmisch dokumentiert auf der in der *schlingensief edition* der Filmgalerie 451 erschienenen DVD-Edition vorliegt.[11] Ferner ziehe ich das auf den Tag der Generalprobe datierte Regiebuch der Theaterinszenierung heran.[12] Daneben werden – wie schon bei der Analyse von *Atta Atta* – weitere Paratexte ausgewertet, die gleichfalls Bestandteil des Schlingensief'schen Kunst- und Künstlerdramas sind. Meine Untersuchung kann weiterhin auf eine umfangreiche Forschungsliteratur aufbauen, die sich mit Schlingensiefs öffentlichem Thematisieren und Inszenieren seiner tödlichen Krankheit auseinandersetzt.

Anliegen meiner Arbeit ist es, *Kirche der Angst* als postdramatisches Kunst- und Künstlerdrama zu analysieren. Die von Schlingensief verhandelten Kunstdiskurse und Künstlerimagines im Nexus von Krankheit, Versehrung und Tod sollen freigelegt und kontextualisiert werden. Auch die mediale Anlage der Theaterproduktion soll interessieren: Wie ist die Vervielfachung der Medien mit der Multiplikation des Künstlersubjekts verzahnt? Darüber hinaus möchte ich die Frage beantworten, welche Kontinuitäten und Differenzen sich zwischen *Atta Atta – Die Kunst ist ausgebrochen* und *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* ausmachen lassen.

Der Text- und Aufführungsanalyse ist im Folgenden eine Einführung in *Kirche der Angst* vorangestellt. An eine kurze Beschreibung von Bühnensetting und Stückaufbau schließt ein Querschnitt durch die auf Schlingensiefs Projekt unmittelbar folgende Diskussion und Rezeption an. Das Kapitel IV.2 »Der Weg zur *Kirche der Angst*« geht der Stückentwicklung nach – hierbei beleuchte ich die ihr zugrunde liegenden Prämissen, den Probenprozess in Duisburg ebenso wie die Übertragung des Theaterstücks auf die digitale Bühne.

Der Titel des Kunst- und Künstlerdramas spielt auf ein früheres Projekt Schlingensiefs an, dessen offizieller Beginn auf den 20. März 2003 datiert. An diesem Tag gründet der Künstler, auch in Reaktion auf die Terroranschläge vom 11. September 2001, die Vereinigung *Church of Fear* als »Angstgemeinde« für »Personen, die welt-

---

viel, viel einfacher sein wird, wenn ich weiß, dass da demnächst Hunderte von Kindern an sich selber lernen und filmen und Musik machen können«; SCHLINGENSIEF 2012, S. 250. Das Operndorf besteht heute aus einer Schule – mitsamt Filmvorführraum und Tonstudio –, einer Krankenstation sowie aus Wohnmodulen. Das Festspielhaus, als eigentliches Zentrum des Operndorfes, ist noch in Planung. Für die architektonische Gesamtkonzeption zeichnet der burkinische Architekt Francis Kéré verantwortlich; vgl. www.operndorf-afrika.com/fokus/die-architektur-des-operndorf-afrika (Zugriff: 1.8.2023). Zum Schlingensief'schen *Operndorf* siehe ausführlich den Bild- und Archivband LABERENZ 2020, ferner NIERMANN 2013, BLOCH 2016 und ROTH 2018, S. 153–186.

11 *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* 2018, DVD 1. Die Transkription der Aufführung stammt von der Verfasserin und wird im Folgenden zitiert als Transkript *Kirche der Angst*.

12 Regiebuch *Kirche der Angst*. In digitaler Form ist das Regiebuch – jedoch ohne Seitennummerierung – als Bilderserie auf der DVD-Edition einsehbar; siehe *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* 2018, DVD 1.

weit und alltäglich durch Terror geschädigt werden«[13]. In den folgenden Monaten veranstalten Mitglieder und Sympathisanten der Vereinigung – unter Anführung Schlingensiefs und unter dem Motto »Fear is the Answer« – Prozessionen und Straßenaktionen, Pfahlsitzwettbewerbe und Messfeiern im öffentlichen Raum, um dem Terror- und Angstmonopol von Politik, Religion und Medien entgegenzutreten. Der Kerngedanke der *Church of Fear*-Bewegung besteht darin, »dass man den Lösungs- und Erlösungsversprechungen der selbsternannten Weltenlenker nicht traut und die Dinge lieber selbst in die Hand nimmt«,[14] man sich zu den eigenen Ängsten bekennt, sich ihnen in »autonomer Eigenverantwortung« hingibt und sie kreativ transformiert. Im Sommer 2003 wird Schlingensief zur Kunstbiennale nach Venedig eingeladen. Während er in den Gardini sieben Pfähle installiert, auf denen Vertreter der *Church of Fear* eine Woche lang ›um die Wette‹ sitzen, lässt er an anderer Stelle eine Holzkapelle errichten.[15] »Es ging um Religion als Fläche der Angst, als Fläche, die aus Angst entsteht, als Angstwerkzeug.«[16]

Im Titel von *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* taucht *Church of Fear* namentlich wieder auf. Wie noch zu zeigen sein wird, setzt sich die Religions- und Kirchenkritik des Projekts von 2003 auch in der Duisburger Theaterinszenierung fort. Jedoch gibt ihr Schlingensief nun, in existenzieller Zuspitzung, eine autobiografische Wendung, die durch den Gebrauch des Personalpronomens »mir« im Titel deutlich markiert wird: Die Angst, die in *Church of Fear* noch eine von Religion, Politik und Medien instrumentalisierte ist, weicht der Angst vor der eigenen Krankheit, dem Krebs. Diesen apostrophiert Schlingensief als ›Fremden‹ im ›Eigenen‹, als bedrohlichen Eindringling, als Terrorist. Das Theater wird für den Autor-Regisseur zum Verhandlungsort seiner Angst vor dem körpereigenen Terror durch unkontrollierte Zellteilung.[17]

---

13 Informationsblatt *Church of Fear. Vereinigung aller Terrorgeschädigten*, zit. nach Koegel/König 2005. Der auf dem Flugblatt abgedruckte Text, im Folgenden nur als Ausschnitt zitiert, richtet sich appellativ an den Leser: »ACHTUNG! / Wir sind Sympathisanten + Mitglieder der CHURCH of FEAR und gehören zu einer Gemeinschaft von / Personen, die weltweit und alltäglich durch Terror geschädigt werden. // Man versetzt uns in Angst. Man zerstört unseren Glauben. / Deshalb sagt die CHURCH OF FEAR: / Kampf dem TERRORMONOPOL der Politik! / Kampf ihrer angeblich erleuchteten Führer! // Sabotage der Angst produzierenden Medienmaschinerie. // Kämpfen Sie mit! Schließen Sie sich an! / Werden Sie Mitglied durch das Bekenntnis zur Angst! / Man hat uns den Glauben genommen, unsere Angst nimmt man uns nicht!« Weitere Informationen und Materialien finden sich auf der Website *www.church-of-fear.net* (Zugriff: 1.8.2023).

14 Schlingensief, in: Schlingensief/Obrist 2005, S. 12.

15 Vgl. König 2005, S. 5. Für weiterführende Materialien zu *Church of Fear* siehe Koegel/König 2005. Lore Knapp bietet eine konzise Beschreibung der synkretistischen Ausstattung von Schlingensiefs Holzkirche im Durcheinander von Kunstgegenständen und -motiven, monotheistischen und polytheistischen Religions- und Sektenbezügen; vgl. Knapp 2015, S. 192. Vertiefend zu *Church of Fear* siehe auch A. T. Scheer 2018, S. 179–205.

16 Schlingensief, in: Schlingensief/Koegel 2005, S. 25f.

17 Vgl. Schlingensief im Interview mit der *Frankfurter Rundschau*: »Jetzt ist diese Kirche der Angst für mich eher etwas Privates geworden, dadurch dass der Terrorist jetzt in mir war,

Die religiöse Aufladung, die der Stücktitel suggeriert, löst Schlingensief auch szenografisch ein. Den Innenraum der ehemaligen Gebläsehalle, in der sich *Kirche der Angst* abspielt, gestaltet er nach dem Vorbild der Pfarrkirche seiner Heimatstadt, der Herz-Jesu-Kirche in Oberhausen. Ein mit Altar ausgestatteter Chorraum, zu dem Stufen hinaufführen, bildet die eigentliche Spielfläche, in die eine kleine Drehbühne verbaut ist. Bunte Kirchenfenster und über der Bühne installierte Leinwände, deren dreiteiliger Aufbau an ein Triptychon erinnert, verstärken die sakralräumliche Atmosphäre. Das Publikum, Gottesdienstteilnehmern gleich, nimmt auf Kirchenbänken Platz – die Zuschauer werden, wie die Bühnenakteure, Teil eines Kirchenszenarios. Ein mit rotem Teppich ausgelegter Mittelgang teilt das Kirchengestühl in zwei Reihen. Auf der linken Seite zum Chorraum ist in einer Nische eine während der gesamten Aufführung bestrahlte Monstranz ausgestellt, die ein Röntgenbild von Schlingensiefs operierter Lunge enthält. Weitere vom Künstler im Raum arrangierte Objekte – etwa das während der Proben entstandene Installationsobjekt *Hase Fett* – sind Teil des raumgreifenden Settings. Damit erhält der Duisburger Theaterraum »den Charakter einer umfassenden Rauminstallation«[18] und fungiert, wenn keine Vorstellungen stattfinden, als »Kontemplationsort«, den Schlingensief mit Freunden aufsucht.[19]

Schlingensiefs eineinhalbstündiges Kunst- und Künstlerdrama *Kirche der Angst* lässt sich – inhaltlich und formal – in zwei Hauptteile untergliedern, die in der hier analysierten Aufführung vom 28. September 2008 von annähernd gleicher Dauer sind. Der erste Teil (Szenen 1–24) entspricht, mit Abwandlungen, dem in Berlin aufgeführten Kammerspiel *Der Zwischenstand der Dinge*. Er besteht aus lose miteinander verbundenen Szenen, die mehrheitlich um die Krankheitserfahrungen des Künstlers kreisen. Aus eingespielten und rezitierten Tagebuchaufzeichnungen erfährt der Zuschauer von Schlingensiefs Umgang mit der verheerenden Diagnose und welche Gedanken ihn vor und nach der Operation umtreiben. Es kommen seine Verzweiflung, seine Glaubens- und Selbstzweifel zur Sprache, ebenso die Verbitterung darüber, dass seine Mutter ihm im Krankenhaus keinen Besuch abstattet. Mal lässt Schlingensief sein Leben Revue passieren und zieht Bilanz, mal denkt er über Suizid nach. In Filmsequenzen, auf Leinwänden und auf die Bühne projiziert, ist er als Kind

der Krebs in mir ist ein Terrorist gewesen, er ist Anfang dieses Jahres ausgebrochen, hat eine Explosion in mir gestartet, Organe angegriffen«; Schlingensief/Michalzik 2008. Mithin verbalisiert der Titel der Schlingensief'schen Theaterproduktion die »Erfahrung eines inneren Antagonismus der eigenen lebendigen Strebungen« (Moos 2018, S. 235): Der »eigene Lebenswille« kollidiert mit dem »anderen Lebenswillen«, den Schlingensief als ›das Fremde in mir‹ bezeichnet.

18 Gaensheimer 2011 a, S. 23. Es handle sich, so Susanne Gaensheimer, um »das einzige Bühnenbild, das Schlingensief nicht nur als Bühne für die Inszenierung verstanden und konzipiert hat, sondern in dem es auch außerhalb der Spielzeiten Besucherführungen gab.« Dass Besucherführungen durch den mit Aktionsrelikten und Filmprojektoren ausstaffierten Raum stattfanden, unterstreicht dessen Status als skulpturale Installation.

19 Vgl. Hegemann 2011, S. 208.

und als Erwachsener zu sehen; in Tonbandaufnahmen ist seine Stimme zu hören. Als leibhaftig anwesender Bühnenakteur tritt er jedoch – anders als in vielen seiner vorangegangenen Theaterinszenierungen – zunächst nicht in Erscheinung, sondern lässt sich durch die Schauspieler Mira Partecke, Margit Carstensen, Angela Winkler, Stefan Kolosko und Komi Mizrajim Togbonou verkörpern. Sie tragen Passagen aus Schlingensiefs autobiografischem Text vor und bespielen eine Krankenbettkulisse, die auf der Drehbühne erscheint. Auch »[d]ie Behinderten [sind] wieder dabei«:[20] Kerstin Grassmann hat, wie bereits in *Atta Atta*, eine längere Sprechszene, ebenso stehen Achim von Paczensky und Horst Gelonnek auf der Bühne. Das Stück wird außerdem von dem Gesang zweier Sopranistinnen (Ulrike Eidinger und Friederike Harmsen) und von Livemusik (Synthesizer/E-Orgel und Schlagzeug) begleitet. Des Weiteren treten der Kinderchor des Essener Aalto-Theaters und der Gospelchor *Angels Voices* auf.

Den zweiten Teil von *Kirche der Angst* bildet Schlingensiefs Totenmesse (Szenen 25–42). In einem »Requiem auf sich selbst«[21] lässt der Autor-Regisseur seiner als »des zukünftig Verstorbenen«[22] gedenken. Eine umfangreiche Statisterie – darunter Weihrauch schwenkende Ministranten, Geistliche, Blumenmädchen und zahlreiche Trauergäste mitsamt dem 23-köpfigen Gospelchor (gesungen wird inbrünstig das südafrikanische Kirchenlied *Siyahamba – We are marching in the light of God*) – ziehen feierlich ein. Die Schauspieler Partecke, Kolosko, Carstensen und Winkler positionieren sich hinter dem Altar. Die kleinwüchsige Laiendarstellerin Karin Witt, in bischöflichen Ornat gekleidet, bezieht ihren Platz auf einem Hochstuhl. Das folgende Requiem lehnt sich an die katholische Messliturgie an und besteht aus Begrüßung, Kyrie, Tagesgebet, Wortgottesdienst (Lesung, Halleluja, Evangelium, Fürbitten) und Eucharistiefeier.[23] Es werden zwei Kindersärge aufgebahrt. Erneut lesen die Schauspieler aus Schlingensiefs Krankenhausprotokollen, ferner rezitieren sie aus dem alttestamentarischen Buch Koheleth sowie Texte von Joseph Beuys und Heiner Müller. Auf dem Höhepunkt des Messrituals, der Transsubstantiation, erscheint Schlingensief persönlich auf der Bühne, um in der Rolle des Priesters die Eucharistie auszuteilen. Der in *Kirche der Angst* zelebrierte Begräbnisgottesdienst steht – wie auch die kurzen Monologe Togbonous und Schlingensiefs über den gekreuzigten Jesus nahelegen – im Zeichen einer Autonomiebehauptung des kranken Künstlers. Die Vorstellung vom Opfertod Jesu ablehnend, will Schlingensief Christus, in dessen Nachfolge er sich stellt, als Exempel für den autonomen Leidenden verstanden wissen: »Mein Gott, warum hast du mich verlassen? Diesen Satz hat Jesus am Kreuz

20 Schlingensief, in: SCHLINGENSIEF/BEHRENDT 2009, S. 37.

21 Hegemann über *Kirche der Angst* im Programmheft der Folgeinszenierung *Mea Culpa*; »Ein Blick aus dem Jenseits ins Hier«, in: Programmheft *Mea Culpa*, S. 5–24, hier S. 8.

22 Regiebuch *Kirche der Angst*, S. 16.

23 Im Programmheft sind eine Auswahl der im Messteil vorgetragenen Texte unter der Überschrift »Liturgie-Fragmente« abgedruckt – siehe Programmheft *Kirche der Angst* 2008 (Schlingensief-Archiv 107).

nicht gesagt, davon bin ich fest überzeugt. Das ist einfach Quatsch. […] Er hat einfach gesagt: Ich bin autonom.«[24]

Am Ende von *Kirche der Angst* steht wieder der Anfang. Wiedergegeben wird eine Filmeinspielung, die bereits zu Beginn der Inszenierung zu sehen war: Ein Junge – der sechsjährige Schlingensief – legt ein Spielzeuggewehr an. In der nächsten Sequenz sackt er, ›getroffen‹, wie tot gegen eine Mauer.[25] In diesem eindrücklichen Schlussmoment treffen das Kind, das den Tod nur spielt, und das Schicksal des todkranken Erwachsenen, der auf der Totenmesse seine »kindliche Unschuld«[26] zu Grabe trägt, schmerzlich zusammen. Zuletzt wird es dunkel im Theaterraum. Allein das regelmäßige Ticken dreier Metronome ist zu hören, die – eines nach dem anderen – abgestellt werden. Schließlich verstummt auch das Letzte und es kehrt Stille ein.

Im Verlauf von *Kirche der Angst* werden – auf Leinwände, Bühnenvorhänge und teilweise auf die Bühne und Schauspieler selbst – Filme projiziert. Das filmische Material ist vielfältig, es reicht von mikroskopischen Aufnahmen von Zellteilungsprozessen über originale *Fluxfilms*, von George Maciunas in den 1960er-Jahren zusammengestellt, bis hin zu Filmen aus dem Schlingensief'schen Privatarchiv. Digitalisierte Super-8-Aufnahmen, die sein Vater aufgenommen hat, zeigen Schlingensief – wie in der Anfangs- und Schlussszene des Theaterstücks – im Kindesalter. Daneben sind Arbeiten des Autor-Regisseurs zu sehen, etwa Ausschnitte aus seinem Film *Fremdverstümmelung* (2007) oder Aufnahmen von seiner Bayreuther *Parsifal*-Inszenierung (2004). Eine zentrale Rolle spielen außerdem Schwarz-Weiß-Filme, die Schlingensief während der Probenphase eigens für die Duisburger Theaterproduktion mit einer Bolex-Kamera auf dem Ruhrparkgelände gedreht hat.

Neben Film und Video besitzt auch Musik in *Kirche der Angst* eine besondere Präsenz und Relevanz. Schlingensief arbeitet mit »zitierter und adaptierter Musik, die von Auszügen aus Johann Sebastian Bachs *h-Moll-Messe* über Gospel bis zu per Synthesizer eingespielten ›Urklängen‹ reicht«.[27] Ihrem Einsatz kommen diverse Funktionen zu. Zum einen zieht Schlingensief musikalisches Material zur Ausdruckssteigerung heran: Als ein das Bühnengeschehen untermalender Soundtrack entfaltet es atmosphärische Wirkung – dieserart setzt der Autor-Regisseur Soundflächen und Filmmusiken ein, die aus dem Off eingespielt werden. Zum anderen wird die von Schlingensief kompilierte Musik, etwa von Richard Wagner und Gustav Mahler, in den narrativen Kontext seiner Krankengeschichte integriert und so, autoreferenziell aufgeladen, Teil des szenischen Geschehens.

---

24 Figurenrede Togbonous in der 35. Szene, Regiebuch *Kirche der Angst*, S. 20 sowie als abgedruckter Text, gezeichnet »CS«, im Programmheft. Vgl. auch Schlingensief 2009, S. 20.

25 Standbilder dieses von Hermann-Josef Schlingensief, dem Vater des Künstlers, aufgenommenen Doppel-8-Films sind im Programmheft reproduziert. Laut Bildunterschrift datiert die Aufnahme in das Jahr 1966; vgl. Programmheft *Kirche der Angst*.

26 Schlingensief, in: Schlingensief/Behrendt 2009, S. 37.

27 Herr 2016, S. 252. Zuweilen wird *Kirche der Angst* unter den Terminus Musiktheater gefasst; vgl. etwa Hartung 2019, S. 207f. und Degeling 2021, S. 52.

1 Diskussion und Rezeption

Der Premiere von *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* geht eine »Interview-Offensive«[28] Schlingensiefs voraus. Mit schonungsloser Offenheit berichtet der Autor-Regisseur in Gesprächen mit Pressevertretern von seiner Erkrankung und Therapie, im Magazin der *Süddeutschen Zeitung* lässt er Ausschnitte aus seinen transkribierten Diktafonaufnahmen aus dem Krankenhaus vorabdrucken.[29] Wiederholt erzählt er den Journalisten von seinem Hadern mit Gott und der Kirche, die er als »zu spröde und starr«[30] kritisiert. »Ich erlebe die Beziehung zu meinem Gott als Kampfsituation«, erklärt er dem *Tagesspiegel*. »Wenn man einen solchen Schlag abkriegt, kann man das nicht einfach akzeptieren.«[31] Die Duisburger Theaterinszenierung kündigt Schlingensief als »ganz persönliche Angstkirche«[32] und »eigenen Gottesdienst«[33] an: »Es wird, im zweiten Teil, ein Begräbnisgottesdienst, eine Totenmesse, so wie ich sie mir vorstelle, die Defizite der anonymen kirchlichen Rituale, die mich schon als Kind gestört haben, sollen angegangen werden. Der Versuch, eine Kirche zu bauen, die zu mir passt und mir wirklich hilft und die dann vielleicht auch anderen hilft.«[34]

Dass Schlingensief seine Krankheit als theatrales Material heranzieht, bleibt nicht ohne Kritik. Johannes Seibel, Redakteur der konservativen katholischen Wochenzeitung *Die Tagespost*, beanstandet das Schlingensief'sche Theaterprojekt. In Seidels Beitrag vom 11. September 2008, zehn Tage vor der Uraufführung, lesen wir:

> Anstatt zu verstummen, sich zurückzuziehen, Gedanken zu fassen, was die angemessene Reaktion auf die angeblich von Schlingensief gewonnene Einsicht wäre, wie hinfällig doch das Leben sei, übernimmt er sofort wieder eine Rolle, die nämlich des Leidensbeauftragten. Und schon wieder wird das Sterben öffentlich als Tragödie verhandelt, als heroische Kampfsituation, als Herausforderung für echte Berserker.[35]

Das Sterben sei »still, lautlos, wortlos, handlungslos«, schreibt Seibel, der für eine kontemplative Kultur des Sterbens plädiert, wie sie in der Hospizbewegung und Palliativmedizin praktiziert werde. Diesem kontemplativen Moment stehe Schlingensief mit dem öffentlichen Verhandeln und Inszenieren seiner Todeskrankheit entgegen: »[D]as Denken an das Sterben wird schon wieder dramatisch, es wird inszeniert.«[36] Der Vorwurf, Schlingensief würde seine Krankheit narzisstisch ausstellen, wird 2009

28 Heine 2008.
29 Vgl. Diez 2008.
30 Schlingensief/Seidler 2008.
31 Schlingensief/Schaper 2008.
32 Schlingensief/Mommert 2008.
33 Schlingensief/Seidler 2008.
34 Schlingensief/Michalzik 2008.
35 Seibel 2008.
36 Ebd. In seinem Tagebuch nimmt Schlingensief empört Bezug auf Seidels Artikel; vgl. Schlingensief 2009, S. 240f.

nach der Publikation seines ›Krebstagebuchs‹ *So schön wir hier kanns im Himmel gar nicht sein!* erneut laut. So beschwert sich Richard Kämmerlings im Feuilleton der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* über eine grassierende »Krebsliteratur«: »Lasst mich mit eurem Krebs in Ruhe. Ich kann es nicht mehr hören. Und lesen.«[37] Das Tagebuch Schlingensiefs sei zwar »ein bemerkenswertes Dokument einer radikalen Künstlerexistenz«, doch bediene sich der Autor im exhibitionistischen Erzählen seines Leidens »Dramatisierungsformen der Sensationspresse«, die seinem Text einen boulevardesken Anstrich geben.[38] Dieser Kritik schließt sich Michael Angeles Kommentar *Wer hat geil Krebs?*, erschienen in der Wochenzeitung *Der Freitag*, an. Gegen den »gern gelesene[n] Exhibitionismus« von Kranken- und Sterbeberichten ins Feld ziehend, stellt Angele die Legitimation solcher »Bekenntnisliteratur« infrage: »Es mag eine Leistung sein, das Publikum über seine Krankheit so zu unterrichten, dass es sich nicht langweilt, aber läge wahre Größe nicht auch hier im Verzicht?«[39] Mithin variiert Angele das Postulat Seibels, Krankheit und Sterben nicht in der Öffentlichkeit, sondern im Stillen und Privaten auszuhandeln. »Wenn die eigene Krankheit schon öffentlich gemacht werden muss«, so Angele weiter, »dann bitte mit dem Anspruch, es nicht unter dem Rang von Kunst zu machen.«[40]

Es ist festzuhalten, dass sich die gegen Schlingensief vorgebrachte Kritik vornehmlich auf die – literarische oder theatrale – ›Dramatisierung‹ seiner Krankheitserfahrungen bezieht, die als effekthascherisch, inadäquat und »unangenehm«[41] abgelehnt wird. Während der Umstand, dass es sich um den Erfahrungsbericht einer ›radikalen Künstlerexistenz‹ handelt, das kritische Urteil Kämmerlings' wenig abmildert, verweist Angeles Appell, aus der eigenen Krankheit (zumindest) Kunst zu machen, auf

37 Kämmerlings 2009. Zu dieser im Jahr 2009 um Krebs- bzw. Krankheitsliteratur entbrennenden Feuilletondebatte siehe ferner N. Schmidt 2018, S. 24–27. Nina Schmidt interpretiert die ablehnenden Reaktionen der Literaturkritik als typischen Abwehrmechanismus gegen »illness and disability narratives«: »The turn this debate took exhibits a societally manifest uneasiness with the topics taking center stage in the contested texts«; ebd., S. 24.

38 Kämmerlings 2009.

39 Angele 2009. Auf Angeles Artikel reagiert Schlingensief prompt mit einer Replik, die er auf *www.freitag.de* als Antwort im öffentlichen Kommentarfeld unter Angeles Text und zugleich als Blogeintrag auf *www.geschockte-patienten.de* postet: »[…] sollen wir alle ganz ehrenhaft schweigen, damit wir diese schreienden gesundheitsbilder im tv nicht stören: supermodelle, kräftige haare, weiße zähne, adoniskörper?« Seinem Ärger unmissverständlich Luft machend, erklärt Schlingensief die Journalisten Angele und Kämmerlings zu »boulevard-deppen«, »die leiden und sterben zum boulevard erklären … – ach lass doch, sagen meine freunde … nicht mal ignorieren würde ich dieses freitags-mini-blatt! nein, nein, sage ich! ganz im gegenteil! der faz-artikeldreck war der anfang für so obrigkeitshörige idioten wie dieser kommentarschreiber, der nun hofft[,] eventuell zum vorstellungsgespräch bei der faz eingeladen zu werden! wenn er sich da mal nicht getäuscht hat. die faz hat sich mittlerweile für diesen scheißartikel von herrn kämmerling[s] bei mir und einem teil der anderen krebskranken entschuldigt!«; *Patientendoktor Schlingensief berichtet* 2009: Blogeintrag vom 3. September 2009.

40 Angele 2009.

41 Kämmerlings 2009.

die gesellschaftliche Sonderstellung des Künstlers, dem die Transgression – auch im tabuisierten Sprechen über Krankheit, Sterben und Tod – erlaubt ist. Angele verurteilt somit in einem paradoxen Gestus sowohl die Tatsache, dass Schlingensief sein Kranksein und Sterben exhibitionistisch inszeniert und künstlerisch verarbeitet, als auch die Tatsache, dass das Schlingensief'sche ›Krebstagebuch‹ *zu wenig* Kunst sei.

Gegen die Polemik von Kämmerlings und Angele nimmt Thomas Macho in der *Neuen Zürcher Zeitung* Stellung. Der Kulturwissenschaftler, der sich für eine »neue Sichtbarkeit des Todes«[42] starkmacht, verteidigt das öffentliche Thematisieren des Sterbens als eine gesellschaftspolitische Notwendigkeit. Er schreibt:

> Wenn Kämmerlings und Angele die Mitteilung von Krankheiten rügen, deren Verlauf doch bekannt sei, verkennen sie die Pointe, die sich darin manifestiert, dass wir zwar allein sterben, aber dieses Schicksal mit allen Menschen teilen. Daraus erklärt sich ein Redewunsch und Gesprächsbedarf, der nicht in Privaträume und sogenannte Intimzonen verbannt werden darf. Dass wir alle sterben müssen, ist nämlich keineswegs banal, sondern vielmehr ein Fundament politischer Synthesis, das die altgriechische Demokratie – in der Anrede ihrer Bürger als ›Sterbliche‹ – regelmässig betonte. […] Darum ist die Frage nach dem literarischen Wert der neuesten Texte einer zeitgenössischen ars moriendi zwar legitim, doch nicht im Zeichen von Peinlichkeit oder Überdruss, sondern allenfalls im Geist eines geteilten politischen Interesses, wie es Schlingensief in seiner ›Kirche der Angst‹ bekennt. Was droht, ist nicht die (zumeist falsch zitierte) ›Tyrannei der Intimität‹, sondern vielmehr eine Despotie der Ignoranz.[43]

Die öffentliche Rede über das Sterben solle nicht, gleichsam im Modus der Verdrängung, sanktioniert werden, sondern aus »Solidarität unter Menschen«[44] – ›im Geist eines geteilten politischen Interesses‹ – stattfinden. In diesem Sinne begreift Macho das Tagebuch Schlingensiefs als zeitgenössische *Ars-moriendi*-Literatur.[45]

Die Kontroverse um Schlingensiefs ›Krebstagebuch‹ verdeutlicht, dass auch sein auf die Tagebuchaufzeichnungen grundlegend rekurrierendes Kunst- und Künstlerdrama *Kirche der Angst* in jener »Spannung zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, Phrasenhaftigkeit und Unsagbarkeit, offener Thematisierung und Verdrängung«[46] steht, die dem öffentlichen Diskurs von Krankheit, Sterben und Tod inhärent ist.

---

42 Vgl. Macho/Marek 2007.

43 Macho 2009.

44 Ebd.

45 In seinen Texten und Theaterinszenierungen führt Schlingensief am eigenen Beispiel vor, wie der Umgang mit Krankheit, Sterben und Tod aussehen kann. Ihm sei klar geworden, erläutert er im Interview, dass er einen Auftrag habe, »das mitzuteilen«; Schlingensief/Behrendt 2009, S. 40. Eliza Altenhof verweist auf die »Ratgeberelemente« in Schlingensiefs Tagebuchveröffentlichung: »Das Erleiden einer Krebskrankheit und die Vorbereitung auf den Tod werden hier an einem prominenten Beispiel für die Öffentlichkeit sichtbar«, der Leserschaft werde eine Identifikation mit dem Künstler in dieser schwierigen Lebensphase ermöglicht; Altenhof 2017, S. 261.

46 Caduff/Vedder 2017, S. 115.

Theaterkritiker, die Schlingensiefs Duisburger Stück besprechen, reflektieren dieses Spannungsverhältnis – Egozentrik und Exhibitionismus werden dem Autor-Regisseur jedoch weniger vorgeworfen als positiv angerechnet. Die überwiegende Mehrheit der Rezensenten zeigt sich von der Radikalität Schlingensiefs, seine Leidensgeschichte offenzulegen und künstlerisch zu verarbeiten, beeindruckt und ergriffen. »Hier hat einer sich selbst ausgebreitet, mit allen Ängsten, Zweifeln, Unzulänglichkeiten, in aller menschlichen Schwäche«, konstatiert Martina Herzog in der *Westdeutschen Allgemeinen Zeitung*. »Für diesen Mut verdient er Respekt.«[47] Für Dorothea Marcus, Rezensentin auf *www.nachtkritik.de*, werde in *Kirche der Angst* »eine neue Dimension des Authentischen auf der Bühne« erreicht: »Privater und persönlicher, nackter und trauriger ist Schlingensief noch nie gewesen.«[48] Der Abend sei, so Dirk Pilz in der *Neuen Zürcher Zeitung*, eine »von Schlingensiefs dichtesten, besten Arbeiten. Gerade das unerhört Distanzlose dieser Inszenierung verschafft ihr die Freiheit, ohne Vorbehalte in die Assoziationstiefen der leidenden Seele hinabzusteigen.«[49] Man könne *Kirche der Angst* »egomanisch, exhibitionistisch, blasphemisch, kitschig und privat finden, aber auch anrührend, beeindruckend, authentisch, experimentell und mutig. Der Abend ist das alles – einerseits und andererseits, zugleich und zusammen«, schreibt Andreas Rossmann von der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*.[50] »Das alles ist an Egozentrik nicht zu überbieten, aber auch nicht an Schärfe«, erklärt in der *Süddeutschen Zeitung* Egbert Tholl: »Irritiert schaut man zu, verstört, fassungslos. Und ja, auch bewundernd ob dieser Schonungslosigkeit.«[51] Dass Schlingensief seine Krebserkrankung und Todesnähe autobiotheatral inszeniert, ist für den *Zeit*-Redakteur Peter Kümmel die logische Konsequenz des seit jeher selbstbezogenen Programms des Autor-Regisseurs:

> Schlingensief hat immer die eigene Haut, das eigene Fleisch zu Markte getragen, er bewirtschaftet die eigene Biografie, ein Midas der Kunst, dem alles »Werk« und nichts »privat« ist. Und wieso soll man das Dringendste verschweigen? Warum soll ausgerechnet er Privatsache sein, der Tod? […] Im Lauf des Abends begreift man seine Aktion immer weniger als den Akt eines wahnwitzigen Narzissten, der in unseren Blicken baden will. Man kommt dahin, Schlingensiefs Aktion auch als Akt der Großzügigkeit zu begreifen: Ein Mann vergesellschaftet seine Angst; er stellt sie uns wie einen Überschuss an Wärme zur Verfügung.[52]

47 Herzog 2008.
48 Marcus 2008.
49 Pilz 2008.
50 Rossmann 2008.
51 Tholl 2008.
52 Kümmel 2008. Mit dem Bild, Schlingensief würde seine Angst wie überschüssige Wärme an das Publikum abgeben, spielt Kümmel auf Joseph Beuys an, dessen sozialplastisches Werk um den energetischen Wärmeaustausch kreist. Zu den Bezugnahmen auf Beuys in *Kirche der Angst* siehe unten, S. 323–349.

Indem Kümmel Schlingensiefs großzügigen Akt der ›Vergesellschaftung von Angst‹ würdigt, attestiert er der Theaterinszenierung, gemäß Macho, eine sozial- und gesellschaftspolitische Bedeutung. »Das Verbergen ist auch unter Künstlern das Übliche. Einer stirbt, und die anderen halten still«, so Kümmel weiter. »Die meisten Künstler verfahren mit eigener Krankheit wie alle anderen auch: Sie reden nicht darüber, sie lassen es geschehen, dass man sie abschiebt aus der Öffentlichkeit, dass man sie entlässt in jene Sackgasse aus Fürsorge und Vergessen. Dass das mit Schlingensief nicht zu machen sein würde, war klar.«[53] Ein anderer Kritiker freut sich über das »großartige[] Comeback« des Regisseurs: Schlingensief, so ist in der *Welt* zu lesen, sei »wieder ganz der tolle Alte. Es ist, als hätte ihn die Krankheit vom Pfad der blödsinnigen Zerstreuung auf das zurückgeworfen, was ihn wirklich etwas angeht.«[54]

Authentizität wird als besondere Leistung von *Kirche der Angst* herausgestrichen, zugleich ist es ihre autobiografische, existenzielle Dimension, die dazu führt, dass sich mehrere Rezensenten einer Kritik der Schlingensief'schen Theaterinszenierung verwehren.[55] Ihr liege »eine Kunst der Masslosigkeit« zugrunde, »die vom Privatleiden ihres Künstlers lebt. Das aber entzieht sich letztlich der Kritik«,[56] heißt es in der *NZZ*. Schlingensiefs Verhandlung des eigenen Todes sei so radikal, stellt eine weitere Rezensentin fest, »dass sich eine Kritik des Abends eigentlich von selbst verbietet«.[57] Auch der Bericht in der *FAZ* schließt damit, dass man über den Theaterabend nicht urteilen könne: »Da bleibt nur, gute Besserung zu wünschen.«[58] Der Großteil der Kritiker versucht, Schlingensiefs Stück beschreibend beizukommen und es als emotionales Kunsterlebnis zu schildern, das – »überbordend und assoziativ«[59] – verschiedene, zuweilen widersprüchliche Bilder miteinander verknüpft und überlagert. Von einer »rauschhaften Überforderung«[60] ist die Rede, zu der die intertextuelle und intermediale Dichte der Inszenierung beiträgt.

Dezidiert geht die Theaterkritik auf die liturgischen Anleihen und den kunstreligiösen Überbau von *Kirche der Angst* ein. Als eine »katholische, barocke, archaische, streng improvisierte Kunstmesse« und ein »bizarres, aufwühlendes Hochamt«[61] bezeichnet sie Rüdiger Schaper in seiner Rezension im *Tagesspiegel*. Julian Weber von der *taz* spricht von einem »Glaubensbekenntnis des Künstlers Christoph Schlingensief, der vollkommen in seiner Kunst aufgeht.«[62] Als »Schlingensiefs radikale Zwiesprache mit dem Gott der Kunst« beschreibt Marcus den Theaterabend.[63] »In-

53 Kümmel 2008.
54 Heine 2008.
55 Vgl. auch Zorn 2017, S. 54.
56 Pilz 2008.
57 Marcus 2008.
58 Rossmann 2008.
59 Ebd.
60 Marcus 2008.
61 Schaper 2008.
62 Julian Weber 2008.
63 Marcus 2008.

time Beichte und künstlerische Bilanz gehen in ihm so nahtlos ineinander über wie das Sakrale und das Profane, das Blasphemische und das Heilig-Ernste«, konstatiert Pilz.[64] Für Matthias Heine, der für die *Welt* schreibt, ist Schlingensiefs »wilde synkretistische Messe« gar »der unterhaltsamste Gottesdienst«, an dem er je teilgenommen habe.[65] Auch die magisch-sakrale Aufladung des sich als Künstlerpriester inszenierenden Autor-Regisseurs wird in den Rezensionen angesprochen, teilweise affirmativ bestärkt. Schlingensief erkläre sich zum eigenen Gott und seine Kunst zum Gottesritual, heißt es auf *www.nachtkritik.de*: »Er sitzt mit seiner ›Family‹ schließlich als Christusfigur selbst beim Abendmahl und reicht seinen Leib und sein Blut«, »bringt uns sich selbst als Opfer dar«.[66] Mit einem Augenzwinkern spricht Wolfgang Höbel im *Spiegel* von »Sankt Schlingensief« und dessen Auferstehung.[67] Ferner werden Schlingensief schamanistische Fähigkeiten zugesprochen. Schaper erklärt den Künstler zum »Schamane[n] des Ruhrgebiets« und das von ihm abgehaltene Messritual zur »Voodoo-Messe«.[68] Heine bekräftigt: »Wenn es unter uns einen Menschen gibt, der das Zeug zum Schamanen hätte, wie sie in früheren Zeiten die Schlüssel zu den Pforten zwischen dieser und anderen Welten bewahrten, dann ist es Schlingensief.«[69] In der *Zeit* wird Schlingensief als »Voodoo-Mann«, seine Inszenierung vor der Folie seines Voodoo-Glaubens ausgedeutet. Schlingensief setze

> das System seiner Kunst gegen das System der Krankheit; ein Geschwür gegen das andere. Was er tue, hat er mal gesagt, sei bloße Abwehr des Bösen, selbst wenn es sich als das Böse tarne. So funktioniere sein Voodoo-Glaube. Was den Voodoo-Gläubigen vom Christen unterscheide, haben wir damals gefragt. »Der Christ«, so Schlingensief, »geht in die Kirche, um Gott zu treffen. Der Voodoo-Mann will selbst Gott werden.« Diese Möglichkeit bleibt ja noch; an ihr scheint er nun zu arbeiten.[70]

Dass Kümmel Schlingensiefs Theaterinszenierung als Versuch begreift, die böse Krankheit durch Kunst zu substituieren und dadurch abzuwehren, verweist auf den therapeutischen Impetus von *Kirche der Angst*. Die Vorstellung von der heilsamen Kunst wird in Kümmels Kritik jedoch gleichzeitig durch das Bild einer pathologischen Kunst, das Kunst als ›Geschwür‹ imaginiert, durchkreuzt – ein Gedanke, der in der Besprechung von Wolfgang Höbel ebenfalls aufgegriffen wird.[71] Höbel erinnert an Aufführungen an der Berliner Volksbühne, in welchen Schlingensief »mit roten Pusteln und eitrigen Blasen auf der nackten Brust durchs Publikum« sprang, »weil er gerade an einer Allergie laborierte und weil er ein paar Zuschauer erschrecken wollte.« Höbel zeigt sich von *Kirche der Angst* beeindruckt und bewegt,

64 Pilz 2008.
65 Heine 2008.
66 Marcus 2008.
67 Höbel 2008.
68 Schaper 2008.
69 Heine 2008.
70 Kümmel 2008.
71 Vgl. Höbel 2008.

schlägt jedoch auch kritische Töne an. So bewertet er Schlingensiefs Rekurs auf die Fluxus-Bewegung, da »nicht allzu erhellend«, als überflüssig: »Für die Kunst, aus der eigenen Krankheit, aus seinem Zorn, aus seiner Hilflosigkeit einen ergreifenden Theaterabend zu machen«, benötige Schlingensief »kein Fluxus-Brimborium«. Die »Nachhilfestunde in Sachen Kunstgeschichte« vermag den *Spiegel*-Redakteur nicht zu überzeugen. Die Kraft von *Kirche der Angst* komme vielmehr »aus der Musik; aus der Faszination am christlichen Ritual und dem Widerwillen dagegen; aus der Sprache von Schlingensiefs Krankenakte; manchmal auch aus dem Kitsch.«[72] An dieser Stelle gilt es, Höbel zu widersprechen: Gerade die kunstwissenschaftlichen Bezüge, insbesondere zu Fluxus, sind wesentlicher Bestandteil der autothanatografischen Theaterproduktion des Autor-Regisseurs. Um die Bedeutung dieser Referenzen, im Kontext der Schlingensief'schen Krankengeschichte, erkennen und einordnen zu können, bedarf es jedoch eines *spectator doctus*. »[N]icht jede Quelle erschließt sich dem Betrachter – die Aufführung hatte keine Fußnoten«, stellt denn auch *Welt*-Redakteur Heine fest.[73] Mit der vorliegenden Untersuchung will ich ebendiese vielschichtigen Referenzen, Analogien und Assoziationen im Hinblick auf Schlingensiefs kunsthistorische Vorbilder aufarbeiten.

Unter den Pressestimmen bleiben Wolfgang Höbels kritische Anmerkungen die Ausnahme. Begeisterte Resonanz einerseits und vorsichtige Zurückhaltung andererseits bilden den Tenor der Theaterkritik. Mithin setzt die Krebserkrankung des Autor-Regisseurs eine Neubewertung seiner Person und Arbeit in Gang.[74] Die Pressereaktionen zeigen, dass *Kirche der Angst* dezidiert autobiografisch als Ausdruck authentischen Leidens gelesen, Schlingensief als Schmerzensmann und – dies besonders deutlich in den Premierenkritiken Matthias Heines und Dorothea Marcus' – kunstreligiös stilisiert wird.

---

72 Ebd.

73 Heine 2008.

74 Mit Blick auf das *Tagebuch einer Krebserkrankung* stellt auch Benjamin von Stuckrad-Barre fest, dass in der Rezeption ein Registerwechsel stattgefunden habe: Die Kritik schlage plötzlich »sakrale Töne« an, sie sei »mitunter ekelerregend einfühlsam«: »[E]s wurde offenbar gleichsam Abbitte für früheres Nichternstnehmen des Künstlers geleistet«, habe man Schlingensiefs frühere Arbeiten doch »immer wieder als bloß albern und pubertär abgetan«; Stuckrad-Barre 2009. Kritisch äußert sich ebenfalls der Dramaturg Joachim Lux, der mit Schlingensief am Wiener Burgtheater zusammenarbeitete. Lux resümiert: »Er [Schlingensief] hat dann naturgemäß auch den Krebs zum Thema gemacht und da ist es dann allerdings manchmal gekippt, also weniger von seiner Seite aus als von der Seite des Publikums, wo jetzt sozusagen der Heiligenschein des drohenden Todes über ihm schwebte und jetzt alle möglichen Leute, die ihn vorher grauenhaft fanden, jetzt adoriert haben. Er war sozusagen salonfähig geworden durch die Krankheit und das ist natürlich selbst wiederum ein obszöner Vorgang, den man eigentlich eher den Leuten anlasten muss und weniger ihm«; Joachim Lux, zit. nach »In memoriam Christoph Schlingensief« 2010.

2 Der Weg zur *Kirche der Angst*

Als »Mülleimer«[75] bezeichnet Schlingensief das Diktiergerät, das er sich kurz nach der Krebsdiagnose anschafft, um seine Gedanken, Gefühlseindrücke und Erinnerungen aufzuzeichnen. In Selbst- und Zwiegesprächen dokumentiert er seine Krankengeschichte und versucht damit – so nachzulesen im Vorwort des später publizierten Tagebuchs –, »das Schlimmste, was ich je erlebt habe, zu verarbeiten«, »mich gegen den Verlust meiner Autonomie zu wehren« und gegen die »Sprachlosigkeit des Sterbens« anzusprechen.[76] Besonders in den Nächten, die Schlingensief im Krankenhaus verbringt, wird sein Audiotagebuch zum Mittel der Angstbewältigung: »ich habe nachts, wenn die angst kam, alles in dieses band gesprochen.«[77] Seine Selbstdokumentation stellt Schlingensief in den Dienst einer Selbstermächtigung. Durch das Aufzeichnen und Reflektieren seiner Verfassung wird er – im Zustand des Ausgeliefertseins seiner Freiheit beraubt – plötzlich zum »Mitgestalter«: »Er bespricht die Situation! Er handelt! Er wird somit zum unangenehmen Gegner von Krebs, dem er die Meinung sagt, aber auch von denen, die ihn vielleicht schon immer genervt haben und wo er sich verstellen musste!«[78] In diesem Sinne haben Schlingensiefs Tonbandaufnahmen eine selbsttherapeutische Funktion.

Bald beschäftigt Schlingensief ebenso die Frage nach einer künstlerischen Aufbereitung und Aufarbeitung seiner Krankheitserfahrungen. Am 8. Februar 2008 – neun Tage nach seiner Operation – spielt er, noch immer im Krankenhaus liegend, bereits mit dem Gedanken, auf der Grundlage seiner diaristischen Aufnahmen ein Hörspiel zu entwickeln.[79] Obschon es ihm ein Anliegen ist, seine Erkrankung künstlerisch zu verwerten, stellt er zugleich fest, eines dafür notwendigen Abstandes zu bedürfen. Sich an den Tod seines Vaters erinnernd, konstatiert Schlingensief:

> Dieses Ereignis habe ich auch sehr schnell durchs Erzählen zur Geschichte gemacht, dann wurde es zu Ausstellungen in München und Zürich. Die sind gut geworden, sie haben mir auch gutgetan, aber meine Trauer war doch ziemlich schnell im Gestrüpp der Verwertungsanlage Schlingensief junior angekommen. Wenn es jetzt um mich geht, dann darf das nicht fehlen, schon aus Gerechtigkeitsgründen nicht, finde ich. Aber es darf eben nicht zu einem Zeitpunkt stattfinden, wo die Verwertungsanlage noch gar nichts kapiert hat von dem, was sie erlebt hat.[80]

---

75 Schlingensief 2012, S. 251.

76 Schlingensief 2009, S. 9.

77 *Patientendoktor Schlingensief berichtet* 2009: Blogeintrag vom 3. September 2009. Vgl. auch Schlingensief/Laudenbach 2009: »Das war meistens abends, das war wie ein warmes Gefühl: Man rollt sich im Bett ein und erzählt die ganze Geschichte. Als würden sich die Geister, die sich so ab 17 Uhr auf mich drauf gelegt hatten, sich verziehen, weil sie das nicht hören wollen.«

78 *Patientenbriefe* 2009: Blogeintrag Schlingensiefs vom 13. März 2009.

79 Vgl. Schlingensief 2009, S. 161. Ebenso spielte Schlingensief mit dem Gedanken, sein Audiotagebuch für eine Installation oder für ein Filmdrehbuch zu verwenden; vgl. Schlingensief/Müller 2008.

80 Schlingensief 2009, S. 152f.

Verhandelte der Autor-Regisseur in den Arbeiten vor seiner Diagnose das Kranksein und Sterben anderer, sieht er sich jetzt dazu verpflichtet, auch die eigene Krankengeschichte und Todesnähe öffentlich zu verarbeiten.[81] Die die Grenze zwischen Kunst und Leben aufhebende ›Verwertungsanlage Schlingensief‹ solle jedoch zum richtigen Zeitpunkt anlaufen – in Ruhe, ohne dem Druck einer Institution und ihrer »Zwangsjacke« ausgesetzt zu sein.[82] Ebendiese Möglichkeit erhält Schlingensief, mittlerweile aus der Klinik entlassen und in chemotherapeutischer Behandlung, durch Armin Petras, den damaligen Intendanten des Maxim Gorki Theaters Berlin: »Der sagte damals, nimm doch einfach deine Texte aus dem Krankenhaus und bring sie in irgendeiner Form auf die Bühne. Er hat mir dafür einfach das Studio überlassen, völlig ohne Druck.«[83]

2.1 *Der Zwischenstand der Dinge*

Auf der Studiobühne des Gorki-Theaters inszeniert Schlingensief *Der Zwischenstand der Dinge*, »einen theatralen Krankenbericht«[84], der im Juni 2008 an zwei Abenden vor geschlossenem Publikum aufgeführt wird.[85] Neben den Laiendarstellern Michael

---

81 Vgl. N. Schmidt 2018, S. 118.

82 Schlingensief 2009, S. 161f. Schlingensief stellt diese Überlegungen in Bezug auf seinen Regieauftrag für die Deutsche Oper Berlin an, die ihn mit der szenischen Uraufführung der Oper *Jeanne d'Arc – Szenen aus dem Leben der Heiligen Johanna* (1938 – 1942) des Komponisten Walter Braunfels betraut hatte. Aufgrund seiner Krebsdiagnose musste Schlingensief die Arbeit an der Inszenierung unterbrechen. In seiner Zeit im Krankenhaus fasste er mehrmals den Entschluss, das Projekt abzusagen: »Morgen Mittag kommt zwar noch mal Carl und wird mir erklären, was sie da jetzt vorhaben, aber für mich ist klar, dass ich die Oper absagen werde. Ich mache die Oper nicht. Mich jetzt mit einer Chemo auf dem Kopf in dieses Feuer, in diese Zwangsjacke einer Institution zu werfen, ist absolut unnötig. Nachher würde ich mir nur Vorwürfe machen, die Zeit nicht sinnvoller genutzt zu haben. Denn die heilige Johanna als Tumor – vielleicht ist es so, vielleicht ist es auch nur ein müder Witz. Vielleicht wäre das nur eine müde Bebilderung statt einer interessanten Übermalung«; ebd., S. 161. Schließlich wurden *Szenen aus dem Leben der Heiligen Johanna* von einem Regieteam, bestehend aus Anna-Sophie Mahler, Carl Hegemann und Søren Schuhmacher, nach einem Inszenierungskonzept Schlingensiefs auf die Bühne gebracht (Uraufführung: 27. April 2008). Für Schlingensief, der die Proben während seiner Chemotherapie besuchte, blieb die *Johanna*-Inszenierung allerdings eine »Fremdoper«: »Ich glaube an das Zusammenspiel von Menschen und von diesem Zusammenspiel bin ich ausgeschlossen«; ebd., S. 220.

83 Schlingensief 2012, S. 41.

84 Hegemann 2011, S. 207.

85 Die geschlossenen Aufführungen von *Der Zwischenstand der Dinge* fanden am 27. und 28. Juni 2008 statt. Eine Abfilmung der Theaterinszenierung ist als Bonusmaterial auf der DVD-Edition *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* einzusehen; unklar bleibt allerdings, welcher der beiden *Zwischenstand*-Abende aufgenommen wurde. Meine folgenden Ausführungen beziehen sich auf den auf DVD einsehbaren Mitschnitt der Aufführung; vgl. »›Der Zwischenstand der Dinge‹ (Maxim Gorki Theater – Studio Berlin, 6/2008, 71 min.)«, in: *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* 2018, DVD 2. An drei Abenden im Novem-

Binder, Kerstin Grassmann, Norbert Müller, Achim von Paczensky, Helga Stöwhase, Karin Witt, Eva Zander sowie der Sopranistin Ulrike Eidinger treten die ausgebildeten Schauspieler Margit Carstensen, Mira Partecke, Gunnar Teuber und Angela Winkler auf. Der Großteil dieser Besetzung wird später auch jene von *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* bilden.[86] Schlingensief selbst kommt zu Beginn der *Zwischenstand*-Aufführung unmittelbar nach dem ersten Auftritt Parteckes auf die Bühne, um – von einem Stehpult aus – die eingeladenen Zuschauer zu begrüßen und eine kurze, improvisierte Rede zu halten:

> Guten Abend, meine Damen und Herren, ich danke Ihnen, dass Sie heute hierhingekommen sind, zu diesem Abend. Und danke vor allen Dingen dem Gorki-Theater, das hier diese Sache ermöglicht hat, und zwar ohne diese ständigen Druckmechanismen, die es sonst so am Theater gibt: »Wir müssen rauskommen! Das muss jetzt passieren! Das geht so nicht! Zu teuer!« und so weiter, sondern das ist der reine Luxus gewesen, und das war eben auch genau dieser Bogen von Liebe, der einem eben in der Zeit jetzt oft abhandengekommen ist. Die Frage nach dem »Kann ich überhaupt noch? Geht das überhaupt noch? Was kann ich denn vielleicht erzählen? Oder, wenn ich was erzähle, ist es dann nicht pathetisch?« […][87]

Zwischenstand der Dinge – wichtige »Vorarbeit«[88] und »Stoffsammlung«[89] für das Duisburger Projekt – ermöglicht es Schlingensief, erstmals nach der Krebsdiagnose, seine praktische Regietätigkeit wieder aufzunehmen und so, im geschützten Rahmen, »Arbeit in Kombination mit Krankheit«[90] zu erproben. Zugleich beginnt mit *Zwischenstand der Dinge* die künstlerische Auseinandersetzung des Autor-Regisseurs mit Kranksein und Sterben als ein dezidiert autopathografisches Unternehmen: Der multimediale Theaterabend kreist um Schlingensiefs persönliche Erfahrungen der Versehrtheit und Todesnähe, Texte aus dem Tagebuch bilden seine Grundlage. Dabei werden Szenen aus dem Krankenhaus, teilweise in ironisch-kabarettistischer Überspitzung, durch die Schauspieler und Laiendarsteller nachgestellt. Mit dem Auftreten

---

ber 2008 erlebte *Der Zwischenstand der Dinge* im Maxim Gorki Theater eine Wiederaufnahme: Vom 13. bis 15. November wurde das Theaterstück für die breite Öffentlichkeit gespielt.

86 Nicht in *Kirche der Angst* auftreten werden allerdings die Laiendarsteller Michael Binder, Helga Stöwhase, Eva Zander sowie der damals zum Ensemble des Maxim Gorki Theaters gehörende Schauspieler Gunnar Teuber.

87 Transkript *Zwischenstand der Dinge*.

88 Schlingensief, in: Schlingensief/Schaper 2008.

89 Hegemann im Gespräch mit der Verfasserin, 22. Februar 2021.

90 Schlingensief, in: *Schlingensief Latest News* 2005–2021: Blogeintrag vom 29. Oktober 2008. Von der Arbeit an *Der Zwischenstand der Dinge*, die in der Zeit seiner Chemotherapie entstand, erzählt der Autor-Regisseur in einem *taz*-Interview: »Ich war in der Zeit immer völlig fertig, und wenn es ein bisschen besser ging, hat mich meine Freundin Aino Laberenz ins Gorki gefahren, und manchmal bin ich kurz vor der Tür wieder umgedreht und kotzend zurückgefahren. Die Schauspieler […] wussten auch nicht, in welche Richtung das geht. Aber manchmal, das habe ich da gemerkt, wenn ich mir es wieder anguckte, ist auch Abwesenheit ganz gut«; Schlingensief/Müller 2008.

des zur Schlingensief'schen ›Theaterfamilie‹ gehörenden Binders als unbedarften Chefarztes etwa ist eine komische Abrechnung mit der »Ahnungslosigkeit der Ärzte« verknüpft.[91] Während gerade jene Szenen, die von den Laienschauspielern bestritten werden, dramaturgisch auflockernd wirken, vermitteln Schlingensiefs eingespielte Originaltonbänder und die Lesungen der transkribierten Krankenhausprotokolle durch Carstensen, Partecke und Winkler Schmerz, Angst und Verzweiflung des erkrankten Künstlers auf eindrückliche, betroffen machende Weise – der Inszenierung wird eine »kaum erträgliche Intimität«[92] attestiert. In seiner Publikumsansprache kommentiert Schlingensief den Theaterabend, auf dessen Titel Bezug nehmend, wie folgt:

> Das ist das Einzige, was ich sicher weiß: der Zwischenstand der Dinge, mehr weiß ich nicht. […] Vielleicht fängt er gleich mal mit der Chemo [an], mit dem Moment, wo's einschneidet, wo's mich abtauchen lässt, wo ich verschwinde, wo ich in Krämpfen und Psychoproblemen herumhänge, weil ich nicht weiß, was mit mir geschieht, was mit meiner Seele passiert, was mit diesen Zellkörpern passiert in mir. Die einen, die immer wachsen wollen, und die anderen, die sagen: »Wir haben auch eine Linie, wir haben doch eine Form! Wir wissen doch, was die Form ist! Wir wissen doch, dass wir eine Leber haben, wir wissen doch, dass wir eine Galle sind, wir wissen das doch eigentlich! Aber was machen denn die anderen hier? Wieso sind die so wild? Was ist da los?« und so weiter. Und dieser Moment des Abtauchens lässt Bilder erscheinen und Bilder herauskommen, die plötzlich eben wie Mosaike sind, wie ein zersprungenes Gesamtbild. Natürlich möchte man das alles schön ins Ganze reinbringen, aber was ist das Ganze und wo ist es geblieben? In diesem Moment zerschneiden sich die Dinge, und so soll auch dieser Abend sein. Es ist eigentlich kein Abend in dem Sinne einer Handlung, sondern es ist eigentlich […] das freie Denken der Gedanken. Dass man einfach denken kann. Das ist vielleicht der Moment jetzt. Dass der Zuschauer nicht kommt unter Druck, sondern einfach als Freund. Dass eben keiner hier ist, der jetzt weiß, dass es stattfindet außer Ihnen und dass das irgendwie sehr schön ist. Dass das einfach eine Weichheit ist und dass das so ein Theater mitmacht.[93]

Schlingensiefs Rede ist durch eine stark bildhafte Sprache gekennzeichnet, die seine prekäre körperliche und seelische Verfassung anschaulich macht. So beschreibt Schlingensief seinen inneren Terror als Konflikt zwischen gesunden und wuchernden Zellen. Ersteren gibt er, sie personifizierend, eine Stimme, die Verwirrung und Unverständnis ob der krankhaften Vorgänge im eigenen Körper Ausdruck verleiht. Schlingensief beschreibt seine leibkörperliche Desintegrationserfahrung als »Erfahrung einer in sich gespaltenen und gegen sich selbst gewendeten Antriebsstruktur des Lebens«[94]: Seine kranken Zellen, ›die immer wachsen wollen‹, wenden sich antago-

91 Hegemann im Gespräch mit der Verfasserin, 23. Februar 2021: »Dass ›Dr. Binder‹ da sitzt, ist natürlich auch eine schöne, niedliche, nette Kritik an der völligen Ahnungslosigkeit der Ärzte – dass Herr Binder das spielt und dass er ohne Weiteres als geistig Behinderter glaubwürdig Antworten geben kann, die jeder Chefarzt so auch geben könnte.«

92 Schaper 2008 a. Vgl. ebenso Roth 2018 a, S. 184.

93 Transkript *Zwischenstand der Dinge*.

94 Moos 2018, S. 235.

nistisch gegen Schlingensief selbst, bedrohen seine körperliche wie personale Einheit. Die dem kranken Ich erscheinenden Bilder vergleicht der Autor-Regisseur, seiner Desintegrationserfahrung gemäß, mit ›Mosaiken‹ eines ›zersprungenen Gesamtbilds‹. Der Theaterabend, der diese Eindrücke und Bilder in Szenen auf die Bühne überträgt, kann sie nicht zu einem geschlossenen Ganzen zusammenfügen, sondern ist vielmehr selbst gebrochen: ›In diesem Moment zerschneiden sich die Dinge, und so soll auch dieser Abend sein.‹

Mit seinem Auftritt verstärkt Schlingensief die »autobiografische Signatur«[95] der Theaterinszenierung, zumal er sie ausdrücklich – inhaltlich wie formal – als Spiegel seines durch Krankheit und Chemotherapie versehrten Zustands ausweist. Das exklusiv für geladene Gäste geöffnete Theater erhält dabei, wie das oben angeführte Zitat deutlich macht, die Funktion eines *safe space*, eines therapeutischen Schutzraums, dessen ›Weichheit‹ die notwendige Bedingung für Schlingensiefs künstlerisches Aufarbeiten der eigenen Todesnähe darstellt: Der Künstler, umgeben von Freunden und Wegbegleitern, kann seine Fragilität und seine Verletzungen offenlegen, ohne sich dafür der Öffentlichkeit und ihrer Be- und Verurteilung ausliefern zu müssen.

Zwischenstand der Dinge ist kein Handlungstheater, sondern das ›Kopftheater‹[96] Schlingensiefs: ›das freie Denken der Gedanken‹ als assoziatives Spiel mit persönlichen Erfahrungsnotizen und »Gedankenfetzen«[97], ergänzt, erweitert und überlagert durch Fremdtexte, Musik- und Videoeinspielungen. Für Schlingensief wird das Nachdenken über Krankheit und Tod, transformiert in ein kollektives Theatererlebnis, zum sinnstiftenden Akt, der sein Leiden produktiv macht und das Sterben als Bestandteil eines jeden Lebens reflektiert. Von Joseph Beuys inspiriert, dessen Diktum »Zeige deine Wunde« in *Zwischenstand der Dinge* wörtlich zitiert wird, stellt Schlingensief seine Schmerzen, Ängste und seine Verletzlichkeit als »Leid-Währung« aus, »mit der der Kranke, der Sterbende an der Gesellschaft mit baut«.[98] Wichtig sei, hält Schlingensief in seinem Tagebuch fest, Schmerz und Leid als Kraft zu begreifen: »Ich merke es ja an mir selbst, man will nichts anderes, als das[s] es weggeht. Das ist ja auch absolut verständlich. Denn diese Kraft tut sehr weh, Leiden tut weh. Aber wenn es nun schon einmal da ist, muss man sich Gedanken machen, was das für eine Kraft ist und was man aus dieser Kraft machen will.«[99] Zu Schlingensiefs Auseinandersetzung mit Beuys und dessen Leidenskonzept in *Kirche der Angst* gehe ich im Rahmen der Text- und Aufführungsanalyse noch ausführlich ein.[100]

---

95 Degeling 2018, S. 189.

96 Hanna Klessinger spricht – etwa im Falle der Theatertexte Jelineks und Goetz' – von Reisen durch den Kopf der Autoren bzw. vom »Kopf als Bühne«; vgl. Klessinger 2015, S. 247. Chris Dercon schreibt, in einem Beitrag über das Schlingensief'sche Œuvre, vom »Theater des Denkens«; Dercon 2011, S. 177.

97 Schlingensief, in: Schlingensief/Alexandra Kluge 2008, Min. 3:58f. (Transkription der Verfasserin).

98 Schlingensief 2012, S. 242.

99 Schlingensief 2009, S. 165.

100 Siehe unten, S. 328–349.

2.2 Schlingensiefs kunstdramatisches Krankheitsnarrativ

Auf *Der Zwischenstand der Dinge* im intimen Rahmen der Gorki-Studiobühne folgt drei Monate später die Uraufführung von *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* in Duisburg. Der Schritt vom geschlossenen Publikum zur breiten Öffentlichkeit der Ruhrtriennale – in anderen Worten: vom *safe space* zum *brave space* – geht mit einer Medienoffensive des Autor-Regisseurs einher. Hatte sich dieser zuvor noch durch eine Nachrichtensperre »im Krankenhaus abgeschottet«[101], gibt er der Presse nun bereitwillig Auskunft über seine Krebserkrankung, teilt offen seine Erlebnisse und Reflexionen. Schlingensiefs Interviewtätigkeit ist Teil seiner künstlerbiografischen Selbstnarration.[102] Dabei fällt auf, dass er im Gespräch über seine Krebsdiagnose eine existenzielle Verbindung zwischen Kunst und Krankheit herstellt – so beispielsweise, wenn er über seine Reise nach Nepal berichtet, die dem Befund Adenokarzinom unmittelbar vorausging. Während Schlingensief in den nepalesischen Städten Kathmandu und Bhaktapur Filmaufnahmen für eine Kunstausstellung und für ein Opernprojekt macht, hat er, getrieben von der »Frage nach der eigenen Unfähigkeit, der Sinnlosigkeit von Kunst«[103], mit Selbstzweifeln zu kämpfen. Er ist zu dieser Zeit ein »Künstler, der sich fragt, was er da gerade macht, ob er überhaupt noch etwas machen soll, berührt es ihn überhaupt noch, oder ist es vielleicht doch schon eine Masche geworden?«[104] Die in Nepal aufgenommenen Bilder von maroden Hospizzimmern und rituellen Totenverbrennungen wertet Schlingensief retrospektiv als Vorahnung der einschneidenden Diagnose, die ihn, nach Deutschland zurückgekehrt, erwartet. Sie, die Krebserkrankung, deutet er vor dieser Folie als Antwort auf seine künstlerische Krise und auf »diese[] ganze[] simulierte[] Weltansicht von Kunst, Theater und Oper«[105].

---

101 Rakow 2008, S. 33. Sehr ärgerte sich der auf die Normalstation des Krankenhauses verlegte Schlingensief, als seine Erkrankung – trotz Nachrichtensperre – publik wurde: »Ich habe heute auch erfahren, dass meine Sache hier wohl schon vorgestern in der Öffentlichkeit ausposaunt wurde. Dass ich Lungenkrebs habe, dass ich einen brutalen Eingriff von fünf Stunden hinter mir habe, dass ich echt kämpfe und dass die Zukunft mit Fragezeichen gespickt ist, das quasselt irgend so ein Dödel in der Kneipe rum. […] Warum kann man mir jetzt nicht einfach mal diese Krankheit überlassen? Warum muss da irgendwer, den ich seit Jahren nicht mehr gesprochen habe, überall erzählen, er mache sich große Sorgen? Warum kann ich nicht selbst bestimmen, wann und wie ich das mitteile?«; Schlingensief 2009, S. 120.

102 Zur Bedeutung des Interviews für die Künstler- und Autorinszenierung siehe Diers/Blunck/Obrist 2013 und T. Hoffmann/Kaiser 2014.

103 Schlingensief im Interview mit der *Financial Times Deutschland*, veröffentlicht am 12. September 2008, zit. nach *Schlingensief Latest News* 2005–2021: Blogeintrag vom 17. Oktober 2008.

104 Schlingensief/Seidler 2008. Vgl. ebenso Schlingensief/Michalzik 2008: »[D]er Zweifel an der Kunst, der Zweifel an meiner Kunst, kam immer wieder. Dass da etwas fehlt. Dass alles Simulation ist.«

105 Schlingensief/Schaper 2008.

Die Verquickung von Kunst und Leben, welche diejenige von Kunst und Krankheit konsequenterweise mit einschließt, setzt sich in der von Schlingensief betriebenen Ursachenforschung fort: »Ich war von Beginn der Krankheit an auf der Suche, wo der Krebs herkommt.«[106] Als Ursprung seines Lungentumors identifiziert er seine *Parsifal*-Inszenierung bei den Bayreuther Festspielen. Dem Redakteur der *Frankfurter Rundschau* schildert Schlingensief das folgende kunstdramatische Krankheitsnarrativ:

> Ich glaube, dass ich mir in der Zeit von Bayreuth das Weltabschiedswerk von Herrn Richard Wagner, zusammen mit der Kritik von Nietzsche, so zu Herzen genommen habe, dass es zu viel wurde. Ich habe den Tod, das Abschiedswerk, das »zum letzten Mal«, »zum Raum wird hier die Zeit«, vielleicht zu ernst genommen. […] Ich habe dieses Weltabschiedswerk in Bayreuth näher an mich herangelassen, als es mir zuträglich war. Man braucht dafür, wie man oft hören kann, eine gewisse Reife. Die hatte ich nicht. Ich hatte auch keinen Schutzpanzer, keine eingeübte Professionalität, im Umgang mit der Oper, ich hatte sozusagen ungeschützten Verkehr mit diesem Werk. […] Ich glaube, dass das zu einer Form von Entartung geführt hat, so heißt das ja auch bei diesen Zellen. […] Ich kann mich extrem in ein Thema hineinbegeben. In Bayreuth hat mich das gefährdet.[107]

Schlingensief schreibt sich eine emotionale und somatische Affizierung durch Wagners *Parsifal*-Oper zu, die er – auf das Konzept der Ansteckung[108] rekurrierend – als schädigend erlebte: Er habe ›sozusagen ungeschützten Verkehr mit diesem Werk‹

---

106 Schlingensief/Michalzik 2008.

107 Ebd. Vgl. auch Schlingensief/Mommert 2008 sowie Schlingensief 2009, S. 171 u. 173. Mit der von Schlingensief erwähnten ›Kritik von Nietzsche‹ sind dessen Wagner-Schriften angesprochen. In diesen rechnet Friedrich Nietzsche, teilweise in beißenden Invektiven, mit dem einst von ihm verehrten Komponisten ab. Er verurteilt ihn und seine Kunst als dekadent und krank, das Hören seiner Musik als krank machend. In *Der Fall Wagner. Ein Musikantenproblem*, erschienen 1888, schreibt Nietzsche polemisch: »Ist Wagner überhaupt ein Mensch? Ist er nicht eher eine Krankheit? Er macht Alles krank, woran er rührt, – *er hat die Musik krank gemacht*«; Nietzsche 1969, S. 15, Hervorhebung im Original. Ferner erklärt er: »Wagner's Kunst ist krank. Die Probleme, die er auf die Bühne bringt – lauter Hysteriker-Probleme –, das Convulsivische seines Affekts, seine überreizte Sensibilität, sein Geschmack, der nach immer schärfern Würzen verlangte, seine Instabilität, die er zu Principien verkleidete, nicht am wenigsten die Wahl seiner Helden und Heldinnen, diese als physiologische Typen betrachtet (– eine Kranken-Galerie! –): Alles zusammen stellt ein Krankheitsbild dar, das keinen Zweifel lässt. *Wagner est une névrose*«; ebd., S. 16. In *Nietzsche contra Wagner. Aktenstücke eines Psychologen*, veröffentlicht 1889, formuliert Nietzsche »physiologische Einwände« gegen Wagners Musik: »Meine ›Thatsache‹, mein ›petit fait vrai‹ ist, dass ich nicht mehr leicht athme, wenn diese Musik erst auf mich wirkt […]. Protestirt aber nicht auch mein Magen? mein Herz? mein Blutlauf? betrübt sich nicht mein Eingeweide? Werde ich nicht unversehens heiser dabei … Um Wagner zu hören, brauche ich Pastilles Gérandel … Und so frage ich mich: was *will* eigentlich mein ganzer Leib von der Musik überhaupt? […] Meine Schwermuth will in den Verstecken und Abgründen der Vollkommenheit ausruhn: dazu brauche ich Musik. Aber Wagner macht krank«; ebd., S. 417.

108 Vgl. Schaub/Suthor/Fischer-Lichte 2005.

gehabt. Mit dem metaphorischen Bild einer sexuell übertragenen Infektion erklärt der Regisseur seine künstlerische Auseinandersetzung mit der tragischen Poetik des Wagner'schen ›Weltabschiedswerks‹ und dessen »Todesmusik«[109] zum Auslöser für die maligne Entartung und Wucherung in seiner Lunge.[110] Das existenzielle Affiziertwerden durch Kunst erweist sich hier als krank machend und lebensbedrohlich und ist mithin Kehrseite des von Schlingensief für sich reklamierten Lebens- und Arbeitsprinzips ›Kunst = Leben‹.[111]

Gleichwohl besteht der Autor-Regisseur auch auf das positive, gar heilsame Potenzial des Kunstschaffens. Im Zuge der Probenarbeit für *Kirche der Angst* erfahre er, so berichtet er den Journalisten, Momente der Freude und des Glücks: »Ich habe übrigens gerade herausgefunden, welche Glücksgefühle es erzeugt, nach einer solchen Krankheit eine Aktion zu machen und zu filmen.«[112] Die Arbeit im Rahmen der Ruhrtriennale bedeutet für Schlingensief einerseits, dem Entmündigungsprozess, dem er sich als Kranker ausgesetzt sieht, aktiv entgegenzutreten. Im Inszenieren seiner Todeskrankheit – auf und jenseits der Theaterbühne – streift er die Rolle des Patienten ab, gewinnt *agency*, wird zum »Protagonisten und Regisseur des eigenen Sterbens«.[113] Damit will er, über die eigene Autonomiebehauptung hinaus, den Dialog zwischen »Gesunden und Kranken« fördern und gesellschaftspolitisch für die Autonomie aller Kranken einstehen.[114] Als eine Fortsetzung von *Der Zwischenstand der Dinge* begreift er seine Duisburger Inszenierung andererseits als gleichsam kunsttherapeutische Aufarbeitung der privaten Krankengeschichte und somit als Beitrag zur persönlichen Genesung.[115]

Die von Schlingensief geführten Presseinterviews bieten ihm die Gelegenheit, mit seinen Gedanken über Krankheit und Medizin, Glauben und Kirche in einen öffentlichen Diskurs einzutreten. Dabei kristallisiert sich, wie dargelegt, ein künstle-

---

109 Schlingensief 2009, S. 171.

110 Im weiteren Verlauf des Pressegesprächs schränkt Schlingensief seine Aussage revidierend ein, wenn er die Erkrankung auf damaliges Fehlverhalten, auf seine Angst und einen Mangel an Selbstliebe zurückführt: »Aber dass wir uns richtig verstehen, es war nicht der ›Parsifal‹, der den Krebs erzeugt hat, sondern aus Angst habe ich damals Dinge getan, die ich mir bis heute vorwerfe. Ich habe teilweise auf Kosten anderer Menschen gelebt und ich habe mich, einfach gesagt, damals nicht lieb genug gehabt. Das hat mich in einen Zustand permanenter Angst versetzt«; Schlingensief/Michalzik 2008.

111 In seinem Schlingensief-Nachruf in *Lettre International* reflektiert Boris Groys: »Schlingensief vermutet […], daß sein Körper von der Musik Wagners infiziert wurde – von der Todessehnsucht, die diese Musik innerlich trägt und gestaltet. So verliert Schlingensiefs Krankheit ihren organischen, weltlichen Ursprung und wird zur Folge einer Einwirkung der Kunst auf seinen Körper. Der Ausnahmezustand wird hier nicht bloß mittels der Kunst manifestiert, sondern durch die Kunst selbst hervorgerufen – und zwar ausgedrückt im Medium Leben«; Groys 2010, S. 116.

112 Schlingensief/Michalzik 2008. Vgl. auch Schlingensief/Schaper 2008.

113 Vgl. Bächle 2014, S. 373.

114 Vgl. Schlingensief/Michalzik 2008.

115 Ausführlich mit der »Sorgepraxis« Schlingensiefs beschäftigt sich Jasmin Degeling; vgl. Degeling 2021.

risches Selbstverständnis heraus, das sich maßgeblich auf den Komplex ›Kunst und Krankheit‹ bezieht. Mit Blick auf *Kirche der Angst* haben die Interviews epitextuellen Status, zumal sie in der Zeit des Probenprozesses stattfinden und daher Kommentare Schlingensiefs zu der im Entstehen begriffenen Theaterarbeit enthalten. Im Zuge der Pre-Performance steuert Schlingensiefs kunst- und künstlerdramatischer Paratext die Erwartungshaltung künftiger Zuschauer und gibt ein Set an Lesarten und Interpretationshinweisen vor, auf die im Folgenden noch zurückzukommen ist.

2.3 Eine Fluxus-Kirche in Duisburg

Carl Hegemann, der die Stückentwicklung von *Kirche der Angst* dramaturgisch begleitet hat, beschreibt die Duisburger Probenzeit als kurz und intensiv. Ihr geht die Prämisse voraus, das Theaterprojekt im Setting einer Kirche anzusiedeln. Die Idee, innerhalb eines (quasi-)sakralen Raumes zu inszenieren, beschäftigt Hegemann seit der Arbeit in Bayreuth – der dritte Aufzug des mit christlicher Symbolik aufgeladenen Bühnenweihfestspiels *Parsifal* spielt am Karfreitag.[116] »Natürlich hätte ich auch schon gern den Parsifal als Gottesdienst gemacht, als Weihespiel, als Weihefest«, erklärt Hegemann. »Man muss dieses Theater in das, was es in diesem Stück ist, verwandeln: in ein Kirchenschiff.«[117] Doch entscheidet sich Schlingensief in Bayreuth für eine andere Bühnenbildlösung: Bestehend aus einer Konstruktion aus provisorisch anmutenden Hütten, Türmen und Zäunen spielt die Szenografie auf den von ihm auf Wagners Oper projizierten Afrika-Bezug an.[118] Auch die szenische Uraufführung der Oper *Jeanne d'Arc – Szenen aus dem Leben der Heiligen Johanna* von Walter Braunfels, die Hegemann 2008 in der Zeit von Schlingensiefs Krankenhausaufenthalt an der Deutschen Oper Berlin auf der Grundlage Schlingensief'scher Notizen inszeniert, bleibt hinter der Idee, ein Theaterritual im Sakralraum durchzuführen, zurück: »Der Bühnenbildner hat eine Bühne gebaut, die Anklänge an eine Kirche aufwies, aber keine Kirche war.«[119]

Erst in Duisburg, in der Gebläsehalle auf dem Gelände des ehemaligen Stahlwerks Meiderich, finden Schlingensief und Hegemann eine Spielstätte, die – als einstmalige

116 Lore Knapp schreibt, dass »Wagnerianer und unter ihnen zahlreiche Theologen den *Parsifal* als Gottesdienst missverstanden, indem sie die Eucharistie als eine christliche Handlung gesehen haben, die von der szenischen und musikalischen Darstellung profitiere. Sie sahen das Bühnenweihfestspiel als ein sakrales Ereignis, das ›die religiösen Inhalte des Christentums auf eine neue, eigene Weise zu vermitteln suchte‹«; Knapp 2015, S. 35.

117 Hegemann im Gespräch mit der Verfasserin, 22. Februar 2021. »Wenn ich das hätte entscheiden müssen oder dürfen, hätte ich versucht, *Parsifal* in einer Dorfkirche aufzuführen, so, wie ich das kenne aus der Kirche – wenn sich am Karfreitag der Priester lang auf den Boden legt«; ebd., 23. Februar 2021.

118 »Er [Schlingensief] wollte, dass *Parsifal* in Afrika spielt. […] Christoph hatte immer Spaß daran, dass Parsifal eigentlich aus Afrika kommt«; ebd., 16. Februar 2021.

119 Ebd., 23. Februar 2021.

Industriekathedrale – »lang, schmal, neogotisch, nicht viel anders [ist] als die sakralen Gebäude, die im 19. Jahrhundert errichtet wurden«[120], und deshalb dafür prädestiniert ist, als Kirchenkulisse zu dienen. Indem Schlingensief die Industriehalle nach dem Vorbild seiner Heimatkirche ausstatten lässt, in der er als Kind und Jugendlicher zwölf Jahre lang Ministrant war, lädt er den Raum autoreferenziell auf: Der Bühnenaltar ist ein Nachbau des Altars der Oberhausener Herz-Jesu-Kirche.[121] Echte Kirchenbänke, in zwei parallele Reihen aufgestellt, dienen dem Theaterpublikum als Sitzplatz; flackernde Kerzen, »Weihrauchgeruch«[122] und buntes, auf die hohen Rundbogenfenster appliziertes Opakpapier, das an Glasmalereien gemahnt, tragen zur sakralen Atmosphäre des Theaterraums bei.

In den der Inszenierung vorhergehenden Interviews weist Schlingensief die Kirche seiner Heimatstadt als privatmythologischen Angst-Raum aus: Sein »erste[r] Auftritt« als Ministrant sei mit »Höllenangst« verbunden gewesen, da er damals »alles falsch gemacht habe.«[123] Mit seinem Duisburger Theaterprojekt kehre er, so Schlingensief, an den Altar zurück, an dem er als sechsjähriger Messdiener gescheitert sei: »Es ist also die Rekonstruktion der ersten Angst, wenn man so will.«[124] Diese durch das Raumzitat evozierte ›erste Angst‹ verschränkt sich mit der Todesangst des krebskranken 47-Jährigen, dessen Krankengeschichte vornehmlich im ersten Teil des Stücks erzählt wird.

Mit seiner Krebsdiagnose beginnt Schlingensiefs Auseinandersetzung mit Glauben, Gott und Schöpfung – eine Auseinandersetzung, die sich in *Kirche der Angst* einprägt und für die der Autor-Regisseur den »rituellen Rahmen einer aufgeladenen Kirchenstruktur«[125] besonders geeignet findet. Dementsprechend hat die Dramaturgie der Totenmesse, die den zweiten Teil der Theaterinszenierung bildet, eine liturgische Struktur. Zugleich wird diese systematisch mittels profaner Elemente unterwandert und dekonstruiert. Die von Schlingensief zelebrierte Theatermesse greift Elemente des katholischen Gottesdienstes auf, um diese – sie profanisierend – in ein autobiotheatrales Kunstritual zu überführen, das der Selbstbestimmung und Autonomie verpflichtet ist.

120 Heine 2008. Siehe auch Schaper 2008: »Die Industrieanlagen, die jetzt der Kultur dienen und die ein Schicksal hatten, das auch den Kirchen bevorstehen kann: museale Leere. Schlinge[nsief] bringt alles zusammen.« Degeling sieht Schlingensiefs Kirchen-Bühnenbild deshalb auch im Kontext einer »Verklärung des Strukturwandels der Region (›Mythos Ruhr‹)«; Degeling 2018, S. 189.

121 Vgl. Multanen 2018, Min. 34:11–34:16 (Transkription der Verfasserin).

122 Regiebuch *Kirche der Angst*, S. 1.

123 Schlingensief/Michalzik 2008.

124 Schlingensief/Mommert 2008.

125 Schlingensief, in: Schlingensief/Dahrendorf 2008, Min. 3:10–3:13 (Transkription der Verfasserin). »[I]ch glaube, dass hier [in *Kirche der Angst*] meine Basis eben der Glaube ist und auch der Zweifel am Glauben, die Frage nach Gott, die Frage nach der Schöpfung – und das ist in der Kirche erst mal offiziell anerkannt, da kann man das machen. Wenn man das draußen macht, landet man gleich im Philosophischen Quartett oder irgendwo sonst in der Diskussion«; ebd., Min. 2:49–3:08.

Eine wichtige Referenz für die Schlingensief'sche Kirche ist die Kunstrichtung Fluxus. An die Wände des Kirchenschiffs werden von dem Autor-Regisseur gedrehte Kurzfilme projiziert, die auf Fluxus-Aktionen rekurrieren und Darstellungen christlichen Inhalts ersetzen sollen. Im Laufe des Stücks erscheinen diese Aufnahmen ebenfalls auf dem Videotriptychon über dem Bühnenaltar. Sie bilden – in der Funktion von *ars sacra* – den »Kanon, das Gebot, die Heiligenbilder«, »die es in dieser Kirche zu betrachten gibt«.[126] Dieser kunstreligiöse Bezugsrahmen wird emphatisch unterstrichen, wenn in der Transsubstantiationsszene die liturgische Akklamationsformel des als Priester auftretenden Schlingensiefs und seiner Gemeinde nicht »Amen«, sondern »Fluxus« lautet.[127]

Begründer der internationalen Kunstbewegung Fluxus, die sich um 1960 in den Vereinigten Staaten, Europa und Japan formiert, ist der Künstler und Designer George Maciunas, der ihren Namen vom lateinischen Verb *fluere* (dt. »fließen«) ableitet.[128] Die vielgestaltige künstlerische Praxis der sich auf die historischen Avantgarden, vornehmlich auf Futurismus und Dadaismus berufenden Bewegung will die Grenze zwischen Kunst und Leben aufheben. Mit Konzerten und Festivals, Happenings, Objekt-, Film- und Installationsarbeiten, Publikationen und Multiples bewegen sich die miteinander vernetzten Akteure im Grenzbereich der Gattungen Musik, bildende Kunst, Literatur, Tanz und Theater. Auf diesen intermedialen Grenzgängen entstehen, unter Einbeziehung des Alltäglichen, Zufälligen und Ludischen, »skurrile Performances, humorvolle Objekte und spielerische Events«[129], die konventionelle Denk- und Wahrnehmungsmuster hinterfragen und die »latente Poesie alltäglicher Ereignisse und Gegenstände«[130] freilegen. Wesentlich beeinflusst ist das Fluxus-Netzwerk von der Theorie und Praxis der experimentellen Musik John Cages. Auf den in den 1960er-Jahren von Maciunas koordinierten Fluxus-Konzerten und Fluxus-Festivals in Europa und New York treten Künstler wie George Brecht, Robert Filliou, Dick Higgins, Alison Knowles, Nam June Paik, Benjamin Patterson, Yoko Ono, Wolf Vostell und Emmett Williams auf. Auch Joseph Beuys ist in der Frühphase der Bewegung an Fluxus-Events beteiligt. So organisiert er, in Absprache mit Maciunas, das zweitägige *Festum Fluxorum Fluxus – Musik und Antimusik*, das im

126 Multanen 2018, Min. 6:46–6:55 (Transkription der Verfasserin).

127 Vgl. Regiebuch *Kirche der Angst*, S. 25. Siehe auch weiterführend unten, S. 359f.

128 Werner Esser umreißt die Begriffsbedeutungen des von Maciunas auserkorenen Namens wie folgt: »Der Latinismus war vielbedeutend, er verwies auf Flüssiges, fester Formgebung sich Entziehendes, Nicht-zu-Haltendes. Im Amerikanischen bezeichnet er u. a. auch eine Schmelzhilfe bei der Fusion von Metallen oder Mineralien sowie, für die Metaphorik der Fluxus-Künstler von besonderem Interesse, die beschleunigte Entleerung des Darms: Reinigung, Entschlackung. Letzteres markiert einen wichtigen Aspekt in Maciunas' Konzept einer neuen Kunst, die als Nicht-Kunst oder Anti-Kunst den abendländischen Kulturkörper von seinen Verstopfungen durch Tradition befreien sollte. Fluxus – ein Purgativum«; Esser 2012, S. 17.

129 Bösl 2019, S. 13.

130 Knapstein 2014, S. 93.

Februar 1963 in der Aula der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf stattfindet.[131] Das Medium Film spielt in der Fluxus-Bewegung sowohl als Ausdrucksform als auch als Dokumentationsmedium eine wichtige Rolle.[132] Über 40 Kurzfilme mehrerer Künstler, entstanden zwischen 1962 und 1970, stellt Maciunas zu einer *Fluxfilm Anthology* zusammen.[133] Im Verlauf von *Kirche der Angst* sind ausgewählte Fluxus-Filme in Einspielungen zu sehen, darunter Dick Higgins' *Invocation of Canyons and Boulders*, George Brechts *Entrance to Exit*, Albert Fines' *Dance* sowie der *Flux Film No. 36* von Peter Kennedy und Mike Parr.[134]

2.4 »In jeder freien Minute wurden Filme gedreht«

Schlingensief selbst produziert ebenfalls Filmmaterial für *Kirche der Angst*. Seine Dreharbeiten, die auf dem Duisburger Fabrikgelände stattfinden, machen einen bedeutenden Teil des Probenprozesses aus. Heta Multanen, die zu Schlingensiefs Film- und Videoteam gehört, beschreibt die Aufnahmen rückblickend als »sehr entspannt und lustig«: »Christoph hatte Lust zu drehen, auch wenn er gerade kräftemäßig nicht so gut unterwegs war.«[135] Mit »seiner geliebten Bolex-16-mm-Kamera«[136] dreht der Autor-Regisseur stumme Schwarz-Weiß-Filme, die freie Reenactments neoavantgardistischer Kunstaktionen zeigen. Dass Schlingensief mit dem mechanischen Schmalfilmapparat der Schweizer Firma Paillard-Bolex aufnimmt, ist hierbei kein Zufall – wie keine andere Kamera gilt sie als Wahrzeichen des Avantgardefilms der 1960er-Jahre.[137] Leicht und handlich, von robuster Bauweise und für einen relativ erschwinglichen Preis zu erwerben, ist die damals als Amateurkamera bekannte Bolex besonders für Künstler und Experimentalfilmer interessant, die ihr künstlerisches Selbstverständnis an ein dezidiert anti-professionelles Programm knüpfen und beim Filmdreh Wert auf Spontaneität und Improvisation legen: »the Bolex artist was seen as a freer, more authentic individual«.[138] Darüber hinaus bedient die technische Ausstattung der 16-mm-Kamera, wie Barbara Turquier in ihrem Aufsatz *»Bolex Artists«* skizziert, eine Ästhetik der Diskontinuität: Ein kontinuierliches Filmen ist mit der

---

131 Vertiefend zum *Festum Fluxorum Fluxus* siehe Rennert 2012.

132 Vgl. Bösl 2019, S. 19f.

133 Siehe *Fluxfilm Anthology* 1962–1970. Die auf 16 mm, vorwiegend in Schwarz-Weiß und ohne Ton gedrehten Filme wurden auf Fluxus-Festivals vorgeführt. Die Länge der erhaltenen Fluxfilme reicht von fünf Sekunden bis zu 11:15 Minuten. Im Filmarchiv des UbuWeb sind 37 Fluxus-Filme digitalisiert einsehbar: https://ubu.com/film/fluxfilm.html (Zugriff: 1.8.2023). Weiterführende Informationen zur *Fluxfilm Anthology* liefert Aubert 1998.

134 *Fluxfilm Anthology* 1962–1970: Fluxfilm 2, 10, 30 u. 36.

135 Multanen 2018, Min. 11:30–11:41 (Transkription der Verfasserin).

136 Ebd., Min. 8:47–8:50 (Transkription der Verfasserin). Dort, wo Schlingensief selbst im Film mitspielt, übernimmt der eigentlich für das Lichtdesign zuständige Voxi Bärenklau die Kameraführung.

137 Vgl. Dixon/Foster 2002, S. 3.

138 Turquier 2016, S. 158.

Bolex nicht möglich, da sie alle dreißig Sekunden neu aufgezogen werden muss.[139] Aus diesem Grund weist das Filmmaterial einen oftmals unterbrochenen und fragmentarischen Charakter auf. Hinzu kommt, dass die Kamera filmische Effekte wie Überblendungen, Doppel- und Mehrfachbelichtungen erlaubt. Ebendiese Ästhetik entspricht dem auf das Prozessuale und Fließende ausgerichteten Fluxus-Programm und kommt auch Schlingensief, der seine Arbeit am poetischen Prinzip des Gebrochenen und Unabgeschlossenen ausrichtet, entgegen. Schlingensief realisiert mit seiner Bolex-Kamera insgesamt zwölf Kurzfilme, die von jeweils zwölf Projektoren im Loop an die seitlichen Wände der Gebläsehalle geworfen werden. Wie oben bereits erwähnt, treten diese Filme an die Stelle kirchlicher Bildwerke. In der Logik der mit kunstreligiösen Strategien operierenden Theaterinszenierung erhalten sie einen quasi-sakralen Status. Dieser rauminszenatorische Einfall wurde, wie Hegemann erinnert, vom Material angestoßen:

> Eigentlich waren diese Filme nur gedacht statt der Fresken an den Wänden von einer Kirche. Das ging vom Material aus, Christoph wollte seine tollen alten 16-mm-Filmvorführgeräte zum Einsatz bringen. Sie hingen wie Lampen oder Kerzen im Kirchenschiff und machten überall ganz kleine Bilder dieser Aktionen. Dass sie dann auf der Bühne auch noch gebraucht wurden, war auch schon so eine Art Verlegenheit, weil wir ja auf der Bühne irgendetwas machen mussten und dieses Material hatten.[140]

Mithin erreicht Schlingensief eine »audiovisuelle Verknüpfung von Kino- und Kirchenraum«[141], zumal die Halle, in Momenten der Stille, vom Rattern und Surren der Filmprojektoren erfüllt ist – ein atmosphärischer Effekt, den Hegemann als »magisch« beschreibt.[142] Für die Filmwiedergabe über dem Bühnenaltar via Beamer und Monitore müssen Schlingensiefs analoge Filme digitalisiert, in entsprechende Fassungen geschnitten und bearbeitet werden.[143] Die für die Videoverarbeitung und Live-Mischung zuständige Heta Multanen charakterisiert das in *Kirche der Angst* eingesetzte Film- und Tonmaterial – ein collagiertes Ineinander von Eigen- und Fremdmaterial – als komplexes intermediales Gefüge:

> Wir haben auch digital gefilmt, wir haben Fremdmaterial benutzt: original Fluxus-Filme aus den 60er- und 70er-Jahren, umfangreiches Material aus den früheren Inszenierungen von Christoph, Filme, die Christophs Vater auf 8 mm gedreht hat und die wiederum digitalisiert worden waren. Es gab auch eine Livekamera dazu. Das gesamte Material von Hunderten von Filmen wurde auf zwölf 16-mm-Filmprojektoren, neun Beamer und ich weiß nicht mal mehr auf wie viele Monitore aufgeteilt. Ein Großteil des Materials wurde live während der Vorstellung abgespielt und gemischt. Für die Vertonung der Filme haben wir Tonmaterial von unseren Filmdrehs benutzt, historisches Tonmaterial aus den 60er-Jahren, Fremdtöne, Tonaufzeichnungen von Christoph, die

139 Vgl. ebd., S. 162.
140 Hegemann im Gespräch mit der Verfasserin, 22. Januar 2021.
141 Ralfs 2019, S. 80.
142 Hegemann im Gespräch mit der Verfasserin, 23. Februar 2021.
143 Vgl. Multanen 2018, Min. 4:07–4:12 (Transkription der Verfasserin).

> er auf sein Aufnahmegerät gesprochen hat. Das wurde dann alles mit der Livemusik und dem Konserventon während der Vorstellung zusammengespielt und gemischt. Dazu kamen natürlich die Leute auf der Bühne, mit denen man auch interagiert hat während der Vorstellung. Sie haben Sachen gemacht, und man hat darauf reagiert. Und wenn sie einen Text gesprochen haben oder im Krankenbett gelegen sind, während ein Film auf dem Triptychon lief, dann hat das zwar keine digitalen Spuren bei dem Film- und Videomaterial hinterlassen, es wurde auch nicht belichtet, aber die Elemente haben miteinander kommuniziert, und das ergibt dann etwas Neues, etwas ganz anderes. Das passiert bei jeder Vorstellung neu. […] Das war ein Riesenkonglomerat aus Material, das ja in sich schon sehr geordnet und strukturiert war, aber mit komplexen, ja fast chaotischen Strukturen. Da hing alles zusammen.[144]

Multanen zeichnet das Bild eines postdramatischen, rhizomorph angelegten Zusammenspiels ›Neuer Medien‹ und ihrer heterogenen, miteinander interagierenden Inhalte.[145] So verbindet sich altes und neues Material in anti-linearen und anti-hierarchischen chaotischen Strukturen. Ebenso evoziert Multanens Beschreibung die Vorstellung einer lebendigen Kunst: Video und Ton stehen, in Echtzeit gemischt, in unmittelbarer Wechselbeziehung und -wirkung zum Spiel der Bühnenakteure. Das Material kommuniziert, eine Eigendynamik entwickelnd, mit sich selbst.[146]

Zum Hauptcast der von Schlingensief gedrehten Bolex-Filme gehören die später auch auf der Bühne auftretenden ›Spezialisten‹: In Reenactments repräsentieren sie prominente Avantgardekünstler, vorwiegend aus dem Umfeld der Fluxus-Bewegung. Achim von Paczensky und Kerstin Grassmann sind als John Lennon und Yoko Ono in einem Reenactment des *Bed-in for Peace* (1969) zu sehen. In einem zweiten Film – es wird auf Nam June Paiks *TV Cello* aus dem Jahr 1971 angespielt – verkörpern dieselben Paik und Charlotte Moorman. Der Bezug zur Krankheit Schlingensiefs ist dem Reenactment sichtbar eingeschrieben: Über die aufeinandergestapelten Röhrenfernseher, die Grassmanns TV-Cello bilden, flimmern Bilder von Zellteilungen sowie die Radiografie von Schlingensiefs operierter Lunge.

---

144 Ebd., Min. 4:17–5:16 (Transkription der Verfasserin).

145 Als ein Modell der Beschreibung von Wirklichkeit bezeichnet der von Gilles Deleuze und Félix Guattari etablierte Begriff des Rhizoms ein Denken, das – einem ausufernden Wurzelgeflecht ähnlich – aus heterogenen, kontingenten, dezentralen und nicht hierarchisch organisierten Elementen besteht (»Mannigfaltigkeiten«), die dennoch miteinander vernetzt sind und kommunizieren. Das Rhizom versteht sich als Gegenmodell zu der ebenfalls aus der Botanik entlehnten Baummetapher, die von streng hierarchischen Strukturen und binären Verzweigungen ausgeht; Deleuze/Guattari 1992, S. 11ff.

146 Multanen ruft also den Motivkomplex einer eigendynamischen und auratischen Kunst auf. Dabei handelt es sich um ein Motivfeld, das Lore Knapp als kunstreligiöses Zeichen wertet, da es auf eine übernatürliche Eigenschaft von Kunst rekurriert; vgl. Knapp 2014, S. 255. Mit Blick auf Heta Multanens Bericht fällt auf, dass er – neben dem Propagieren eines übernatürlichen Eigenlebens von Kunst – eine religiöse, geradezu kultische Überhöhung Schlingensiefs betreibt. So erklärt Multanen abschließend: »Ich wünschte, Christoph hätte mehr Zeit gehabt, er hätte noch Papst werden sollen«; Multanen 2018, Min. 35:44–35:51 (Transkription der Verfasserin).

Eine weitere Serie von Filmaufnahmen stellt eine feierliche Prozession durch das Fabrikgelände in Szene, in der Schlingensiefs Röntgenbild, in eine Monstranz eingelassen, mitgeführt wird.[147] Es handelt sich um eine an eine Fronleichnamsprozession angelehnte »queere Karawane«[148] mit tanzenden Blumenmädchen, Geschäftsmännern mit Aktenkoffern und der kleinwüchsigen Karin Witt im Pontifikalornat, die auf einer Sänfte getragen wird. Einige der am Festzug teilnehmenden Männer und Frauen sind mit Tierköpfen maskiert, was den surreal-fantastischen Charakter der Prozession unterstreicht und sie zugleich an der »Schwelle von Diesseits und Unterwelt«[149] verortet. Fahnen und Schilder, die mit »Fluxus« und »Flux Fluxorum« beschrieben sind, stellen die kunstreligiöse Bezugnahme auf Fluxus deutlich heraus.[150] Im Zentrum des sich schließlich nur noch im Kreis drehenden Festzugs stehen die ›Spezialisten‹ Achim von Paczensky, Norbert Müller und Klaus Beyer, die mit Hammer und Säge einen Konzertflügel traktieren. Wieder handelt es sich um das Reenactment einer Fluxus-Aktion: Auf dem Höhepunkt der 1962 im Hörsaal des Wiesbadener Kunstmuseums abgehaltenen Veranstaltungsreihe *Fluxus – Internationale Festspiele Neuester Musik* zertrümmerten Maciunas, Higgins, Vostell, Patterson und Williams einen Flügel, »wobei die musikalische Herausforderung darin bestand, dem Instrument Töne zu entlocken, ohne die Tasten zu berühren«[151].

Als konstante Referenzfigur im Gesamtwerk Schlingensiefs darf der mit Fluxus verbundene Joseph Beuys in den Filmen für *Kirche der Angst* nicht fehlen. Erkennbar ist der ihn spielende Darsteller an Hut und Anglerweste – den Alleinstellungsmerkmalen des für Beuys charakteristischen Erscheinungsbildes. Dass Schlingensief die Rolle mit einem schwarzen Schauspieler besetzt, macht abermals deutlich, dass es ihm nicht um ein mimetisches Verkörpern und Nachstellen von Aktionen geht. Vielmehr handelt es sich bei seinen Reenactments, ganz dem Grundsatz von Fluxus entsprechend, um ein frei-assoziatives, durchaus auch persiflierendes Spiel, das mit erwartbaren Darstellungs- und Wahrnehmungsmustern bricht, um neue semantische Verknüpfungen zu setzen. Ein für *Kirche der Angst* produzierter Kurzfilm, der Beuys gewidmet ist, zeigt das Installieren einer Fettecke.[152] Neben dem erwähnten Beuys-Darsteller tritt darin auch Schlingensief selbst in Erscheinung, der sich – in einen Pelzmantel gekleidet, mit pomadig am Kopf klebendem Perückenhaar – als ›zweiter‹ Beuys zu erkennen gibt. Vom Licht einer nackten Glühbirne beleuchtet, besteigen die beiden eine Holzleiter. Das mit der Glühbirne gesegnete Fett wird anschließend mit bloßen Händen an die Leiter sowie an rechtwinklig zusammengefügte, an der Hallenwand angebrachte Holzbretter geschmiert. Schlingensief führt einen Stofftierhasen mit sich, den er in das applizierte Fett einarbeitet. Achim von

147 Vgl. *Drei Sonnen/Prozession* 2008 und *Film 10/Gemeinde* 2008.

148 Degeling 2019, S. 181.

149 Ralfs 2019, S. 95.

150 Zum Film der Fluxus-Prozession siehe auch ebd., S. 95–97.

151 Allgaier 2016.

152 Siehe *Fettecke* 2008.

Paczensky, als Lennon verkleidet, attestiert ihm. Die hier zum Einsatz kommenden Requisiten – die Leiter, der Hase, das Fett und die Glühbirne – entsprechen den für Beuys typischen Aktionsmaterialien.[153] Das Präparieren des Raums mit plastisch formbarem Fett – Beuys brachte Fettecken im eigenen Haus, in der Düsseldorfer Akademie, in Galerie- und Ausstellungsräumen an – geht für den Künstler mit einem Transformationsprozess einher: Fett ist »Wärmespeicher, Lebenselement, potentielle Energie«.[154] Durch Zufuhr von Wärme kann es, zunächst fest und starr, in eine weiche bis flüssige Form gebracht werden. Auf diese Plastische Theorie beruft sich Schlingensief reinszenierend, zugleich bricht er die Aktion ironisch auf, nicht zuletzt durch die komische Präsenz des in weißer Feinripp-Unterwäsche gekleideten Lennon-Doubles, das den Ernst des schamanistischen Kunstrituals unterläuft.

Als dritte kunstgeschichtliche Bezugsgröße begegnet uns in den Schlingensief'schen Filmaufnahmen – neben Fluxus und dem Werk von Beuys – der bereits für *Atta Atta* zentrale Wiener Aktionismus. In Reenactments des *Tapp- und Tastkinos* (1968) sowie der *Aktionshose: Genitalpanik* (1969) schlüpft Karin Witt in die Rolle der Künstlerin Valie Export, deren Körperperformances den sexualisierten (Bild-)Status der Frau in der patriarchalen Gesellschaft provokativ ausstellen und einer feministischen, frauenemanzipatorischen Kritik aussetzen.[155] Weiterhin ruft Schlingensief die um den versehrten männlichen Leib kreisenden Aktionen von Günter Brus und Rudolf Schwarzkogler auf.[156] Hier ist es der als Doppelgänger Schlingensiefs auftretende Stefan Kolosko, der die Hauptrolle spielt: Bis auf die Unterhose entkleidet bietet er ein Reenactment der Brus'schen *Zerreißprobe* (1970) dar, um anschließend

153 Vgl. auch Berka 2011, S. 356. Johanna Zorn geht hier von einem Reenactment von *Sibirische Symphonie 1. Satz* (1963) aus; vgl. Zorn 2017, S. 123. Zwar gehören eine Leiter und ein toter Hase zu den Materialien dieser Performance, die Beuys im Rahmen des Düsseldorfer *Festum Fluxorum* vorführte, doch unterscheidet sich die Aktionshandlung wesentlich von jener Schlingensiefs, weshalb ich keinen direkten Bezug zu *Sibirische Symphonie 1. Satz* erkennen kann. Roman Berka bringt den von Schlingensief inszenierten Vorgang mit der von Beuys in Basel dargebotenen Aktion *Celtic* +∼∼∼∼ (1971) in Verbindung; vgl. Berka 2011, S. 357. Ebenso denkbar wäre eine Referenz auf *EURASIENSTAB. 82 min fluxorum organum* (1968): Im Zuge dieser Performance in Antwerpen bearbeitete Beuys, auf eine Leiter steigend, eine von ihm zuvor an der Zimmerdecke der Wide White Space Gallery angebrachte Fettecke; vgl. Schneede 1994, S. 186f.

154 Schata 1976, S. 80.

155 Hanna Heinrich fasst die *Genitalpanik*-Aktion der Künstlerin Valie Export folgendermaßen zusammen: »Mit einem schwarzen Hemd, einer schwarzen Hose, bei der der Schritt herausgetrennt war, und einem über ihre Schulter hängenden Maschinengewehr, ging sie 1969 in ein Münchener Pornokino und verkündete vor den dort sitzenden Männern, dass echte Genitalien zu haben seien und dass sie tun könnten, wozu sie Lust hätten. Sie ging, den Männern ins Gesicht blickend, durch die Reihen, woraufhin die Kinobesucher, die eigentlich Pornofilme sehen wollten, nach und nach aufstanden und das Kino verließen. So wollte sie ›das Publikum dazu bewegen, sich mit der Wirklichkeit und nicht mit kinematografischen Klischees zu befassen‹«; Heinrich 2020, S. 98f.

156 Siehe *Günter Brus Aktion* 2008.

als »bandagierte[r] Schmerzensmann«[157] – er ist nun von Kopf bis Fuß mit weißem Verbandsmull umwickelt – Schwarzkoglers *Aktion mit dem eigenen Körper* (1966) nachzustellen.[158] Die Filmkulisse, ein mit einer illuminierten Röntgentafel ausstaffierter Verschlag, stellt Koloskos Reenactments in den Kontext der Krankheit Schlingensiefs.[159] Während die Wiener Aktionisten in *Atta Atta – Die Kunst ist ausgebrochen* hauptsächlich als radikale Tabubrecher aufgerufen wurden, stehen in *Kirche der Angst* die in ihren körperbezogenen Aktionen verhandelten Themen Schmerz und Trauma im Fokus.

Grundlegend für Schlingensiefs Theater ist dessen multimediale Ästhetik. Seit seinen ersten Regiearbeiten an der Berliner Volksbühne setzt Schlingensief Film und Video als integrative Bestandteile seiner Inszenierungen ein. Dabei fungiert das Medium Film nicht als bloß ergänzende »Bebilderung«[160], sondern ist – im Zuge einer postdramatischen Dehierarchisierung der Theatermittel – gleichberechtigtes Gestaltungselement. Auch in *Atta Atta* erweiterte Schlingensief das Geschehen auf der Bühne mittels simultaner Projektion des *Attaistischen Films*. Dieser zielte, als fingierte Liveübertragung angelegt, auf eine Verunsicherung des Publikums: Zum Filmende stürmten Herbert Fritsch und vermummte Ku-Klux-Klan-Kapuzenträger ›aus dem Film‹ in das Theater hinein und reproduzierten so den Moment des Terrors als ein Einbrechen des Realen in den ästhetischen Schein. Blieb der *Attaistische Film* im Verlauf der *Atta Atta*-Vorstellung noch vornehmlich ein Fremdkörper, der mit den Vorgängen auf der Bühne um die Aufmerksamkeit der Zuschauer konkurrierte, bildet das intermediale Zusammenspiel in *Kirche der Angst* ein miteinander verflochtenes, gleichsam organisches Ganzes. Die Überblendung von Filmaufnahmen und Bühnenraum lassen hier, um mit Franziska Schößler zu sprechen, ein »diaphane[s] Bildprogramm«[161] entstehen. Ebenso sind die Filme funktional in die Theaterkulisse eingebettet: Sakrale Kunst ersetzend, lösen sie kunstreligiöse Assoziationen aus. Auf diese Weise erscheinen die in den Filmen referenzierten Fluxus-Künstler, Joseph Beuys und die Wiener Aktionisten als »Kirchenväter der modernen Entgrenzungskunst«[162]. Ihre Kunst und Leben verschmelzenden Aktionen fungieren, mit Schlin-

157 Schössler 2013, S. 117.

158 In der im Frühjahr 1966 durchgeführten *Aktion mit dem eigenen Körper (Aktion 6)* agierte Schwarzkogler, mumienhaft in Mullbinden gewickelt, mit diversen Objekten – unter anderem mit einem toten Huhn. Die Aktion kreist um »das Thema des gefolterten, verletzten und gequälten Menschen«; Ziegler 2004, S. 220. Ausführlich zur *Aktion mit dem eigenen Körper* siehe ebd., S. 220–236.

159 Dass in besagtem Kurzfilm zugleich die Figuren Beuys und Lennon anwesend sind, die den Aktivitäten Koloskos beiwohnen – während Lennon/von Paczensky dem ›Leidensmann‹ Kolosko Verbandsmaterial anlegt, bleibt der Beuys-Darsteller unbeteiligter Beobachter der Szene –, zeigt, dass Schlingensief in seinen Filmen auf eine symbolische Verquickung von Fluxus, Wiener Aktionismus und dem künstlerischen Kosmos Beuys' abzielt.

160 Vgl. *Schlingenblog* 2009/10: Blogeintrag vom 22. Dezember 2009.

161 Schössler 2013, S. 119.

162 Heine 2008.

gensiefs autobiografisch fundiertem Setting ›Kunst und Krankheit‹ bzw. ›Kunst und Tod‹ kontextualisiert, als kunstgeschichtlicher Bezugsrahmen für das Kunst- und Künstlerdrama *Kirche der Angst*.

2.5 Probenprozess und Stückentwicklung

Den Probenprozess der Duisburger Inszenierung – es alternieren Bühnenproben mit den Dreharbeiten der Kurzfilme – beschreibt Schlingensief als »intensiv« und »skurril«.[163] »Über weite Strecken war es eine ganz normale Einübung einer avantgardistischen oder rituellen Theatervorstellung mit all den üblichen Schwierigkeiten und einer völligen Überforderung, weil in jeder freien Minute auch noch die Filme gedreht wurden«, fasst Carl Hegemann zusammen.[164] Dass Schlingensief die gemeinsame Stückentwicklung vor allem als beglückend und heilsam erlebt, ist seinem Tagebuch zu entnehmen: »Ich bin halt ein Arbeiter, der im Team etwas auf die Beine stellt; diese Idee, an irgendeinem See zu sitzen und nichts zu tun, ist keine Möglichkeit für mich. […] Alle waren wir wieder zusammen, so viele liebe Menschen, mit denen zu arbeiten mir eine unglaubliche Freude bereitete.«[165]

Von seinem Mitarbeiterstab fordert der Autor-Regisseur ein hohes Maß an Selbstorganisation. Einerseits erlaubt er seinen Mitarbeitern große künstlerische Freiheiten – sie dürfen und sollen sich mit eigenen Ideen einbringen, derer er sich bei Gefallen bedient –, andererseits duldet er keine Fehler. »Es musste dann trotzdem sitzen, und zwar sofort«, erinnert sich Heta Multanen, »sonst gab es Gebrülle.«[166] Ein Inszenierungskonzept oder »eine Absichtserklärung« darüber, »was ihm konkret vorschwebt«, habe er dem Team nicht präsentiert. Vielmehr kristallisiert sich das Theaterstück im Laufe der kollektiven Probenarbeit heraus: »Es ist viel im Moment passiert, man musste schnell reagieren können.«[167] Wie Schlingensiefs frühere Inszenierungsarbei-

---

163 Schlingensief 2009, S. 242.

164 Hegemann im Gespräch mit der Verfasserin, 23. Februar 2021.

165 Schlingensief 2009, S. 241f. Auch im Gespräch mit Eva Behrendt beschreibt Schlingensief seine Erfahrung in Duisburg als bestärkend: »Da durfte ich plötzlich wieder fühlen und entscheiden, handeln und analysieren«; Schlingensief/Behrendt 2009, S. 38.

166 Multanen 2018, Min. 13:54–14:00 (Transkription der Verfasserin). Der nach absolvierter Chemo- und Bestrahlungstherapie entkräftete Schlingensief fand sich in Überforderungssituationen wieder. In seinem Tagebuch reflektiert er selbstkritisch, dass er auf den Duisburger Proben – um seine schwache gesundheitliche Konstitution zu kompensieren – einen Mitarbeiter unangemessen niedermachte: »Am Anfang war es ein bisschen schwierig. Ich war noch sehr schlapp, und weil ich damit nicht umgehen konnte, habe ich gleich zu Beginn versucht, mit viel Brüllerei einen der Toningenieure fertigzumachen. Es ist absurd, mit welcher Ungerechtigkeit kraftlose Leute manchmal unterwegs sind. Man neigt dazu, seine eigene Unfähigkeit durch die Erniedrigung anderer zu überdecken. Das ist natürlich große Scheiße, aber immerhin habe ich ihn sofort danach um Verzeihung gebeten«; Schlingensief 2009, S. 242.

167 Multanen 2018, Min. 15:19–15:28 (Transkription der Verfasserin).

ten ist *Kirche der Angst* als *work-in-progress* angelegt und beständigen Wandlungen unterworfen. Auch behält der Autor-Regisseur die Gewohnheit bei, an seiner Inszenierung kurzfristige Änderungen vorzunehmen. Multanen berichtet davon, dass Schlingensief – nur wenige Minuten vor der öffentlichen Generalprobe, der Pressevertreter beiwohnen – eine Modifikation des Stückanfangs anordnet.[168]

Zu Recht heben Hegemann und Multanen die beachtliche Zahl der an der Produktion Mitwirkenden als besondere Herausforderung des Duisburger Projekts hervor: An *Kirche der Angst* sind über hundert Personen beteiligt.[169] Da sich Schauspieler, Sänger und Musiker teilweise übergangen fühlen, kommt es zu Differenzen und »personellen Schwierigkeiten«. Als Vermittler und Streitschlichter fungiert Hegemann.[170] »Christoph hat sich den Luxus erlaubt, ganz tolle Leute für vergleichsweise geringe Aufgaben einzusetzen«, konstatiert der Dramaturg rückblickend. »Er hätte das auch mit dem halben Personal machen können.« Und: »Jeder, der überhaupt mal vorkam, konnte froh sein. Die Behinderten sollten auch noch irgendwie versorgt werden. Eigentlich kamen alle wenig vor. Sogar Christoph kam wenig vor. Es war niemand dabei, der sich eigentlich nicht unterfordert fühlte.«[171] Mit den größten Redeanteilen spielen Margit Carstensen und Angela Winkler, zusammen mit Mira Partecke und Stefan Kolosko, die Hauptrollen des Abends.[172] Der in zwei kurzen

---

168 »Christoph hat gern das Unmögliche gefordert. Circa fünf Minuten vor dem Anfang der öffentlichen Generalprobe – die Presse und sonstige Gäste saßen schon drin, und wir waren auf unseren Startpositionen –, kam sein Assistent Micha Gmaj zu mir geschlichen und hat handgeschriebene Zettel mitgeführt: ›Christoph wünscht sich, dass der Abend doch anders anfängt als gehabt, bitte füge doch die Texte noch schnell an den Anfang vom Stück ein. Geht das, ja?‹«; ebd., Min. 28:34–29:06 (Transkription der Verfasserin). Auch Hegemann stellt fest, dass Schlingensief »von sich und seinen Mitstreitern grundsätzlich mehr verlangte, als man für möglich hielt«: »Er konnte einen extremen Perfektionismus entwickeln, neigte aber auch dazu, gleichzeitig alles, was gelungen schien, sofort wieder über den Haufen zu schmeißen. Selbst als er krank war und ihm klar wurde, wie begrenzt seine Zeit ist, war das nicht wirklich anders. Weder formal noch inhaltlich«; Hegemann 2011, S. 204.

169 Multanen ist es »ein Rätsel, wie er [Schlingensief] das eigentlich gelenkt hat. Es war eine sehr große Produktion. Wir waren doch mindestens hundert Leute und wir haben nicht lange geprobt. Schauspieler, Opernsängerinnen, Gospelchor, Kinderchor, Livemusiker, Statisten und eine Kamerafrau auf der Bühne … Es wurde dafür komponiert, Ton arrangiert … Bühne, Video, Kostüm, Licht, dann Technik und Produktion«; Multanen 2018, Min. 16:02–16:22 (Transkription der Verfasserin).

170 »Christoph hat denen allen [den Mitwirkenden] nichts erzählt. Was Heta [Multanen] ein bisschen unterschlagen hat: Ich habe ihnen ganz viel erzählt. Vor allen Dingen musste ich immer hin, wenn es nicht stimmte, denn Christoph wollte sich da nicht in die Niederungen begeben. Er hat wirklich wenig mit ihnen geredet. Er hat sich das Gehirn zermartert, was man machen kann, wie man die Zeit vollkriegt. Und ich musste immer Texte liefern und die Leute beruhigen. Ich musste auch immer Komi [Togbonou] beruhigen und zwischen den Sängerinnen Streit schlichten«; Hegemann im Gespräch mit der Verfasserin, 23. Februar 2021.

171 Ebd.

172 Auch die Sopranistinnen Eidinger und Harmsen sind während eines Großteils der Vorstellung auf der Bühne präsent.

Szenen auftretende Komi M. Togbonou ist auf der Bühne nur wenig zu sehen, wie auch der Komponist Michael Wertmüller, der für die musikalische Gesamtkonzeption von *Kirche der Angst* verantwortlich zeichnet, am Schlagzeug eine überschaubare Zahl von Einsätzen hat. Ähnlich ergeht es dem Kinderchor des Aalto-Theaters: »Der ganze Kinderchor geht einmal rein und einmal raus.«[173] Wenngleich es sich um jeweils kurze Auftritte handelt, fügen sie sich effektvoll in die Dramaturgie des Theaterabends ein. Sie zeigen, dass Schlingensief – ohne Rücksicht auf eine ›ausgewogene‹ Besetzungspraxis zu nehmen – die Möglichkeiten des ihm zur Verfügung stehenden Personals für den Zweck seiner Inszenierung pointiert einzusetzen weiß.

Der erste Teil von *Kirche der Angst* ist, wie bereits erläutert, ein Remake des *Zwischenstands der Dinge*. Demgemäß beginnen die Bühnenproben in Duisburg mit dem Nachspielen des Berliner Theaterstücks.[174] Schlingensiefs Entschluss, seiner Totenmesse die Krankengeschichte des *Zwischenstands* voranzustellen, mag diverse Gründe haben. Auf rein materialpragmatischer Ebene entspricht dieses Vorgehen der Wiederverwertungslogik des Projektkünstlers, der Material aus seinen vorherigen Arbeiten in das jeweils aktuelle Projekt einzuspeisen pflegt: »Er ist von Projekt zu Projekt gewandert, hat viel aus den bisherigen Arbeiten mitgenommen, aber gleichzeitig immer neue Formen auf der Bühne […] gesucht.«[175] So kann Schlingensief das zuerst nur an einen kleinen, eingeweihten Rezipientenkreis adressierte Stück nun einer breiten Öffentlichkeit zugänglich machen und die Beuys'sche Losung »Zeige deine Wunde« realiter einlösen.[176] Mit der Verpflanzung des *Zwischenstands der Dinge* nach Duisburg geht eine Kontextverschiebung einher, die ihrerseits das in Berlin entwickelte Material transformiert und weiterentwickelt. Zwar übernimmt Schlingensief einen Großteil der *Zwischenstand*-Szenen, er passt sie jedoch dem religiös-feierlichen Rahmen des Kirchensettings an, insofern er die Regielösungen, die das Kammerspiel im Gorki-Theater auszeichnen, zugunsten einer Ritualisierung des szenischen Geschehens abbaut. Ein Beispiel hierfür ist Parteckes erster Auftritt zu Beginn von *Kirche der Angst*.[177] Der von ihr vom Stehpult aus rezitierte Text – es handelt sich um ein adaptiertes Zitat aus dem Roman *Farabeuf oder die Chronik*

---

173 Hegemann im Gespräch mit der Verfasserin, 29. Januar 2021.

174 »Am Anfang von den Proben hatten wir uns sehr an *Zwischenstand der Dinge* orientiert. […] Orientiert ist gut – eigentlich haben wir das Ding eins zu eins nachgespielt eine Woche lang, wenn ich mich richtig erinnere«; MULTANEN 2018, Min. 13:03–13:19 (Transkription der Verfasserin).

175 Christian Reder, in: PHILIPP et al. 2011, S. 138. »Jede Arbeit wäre ohne die vorige nicht möglich gewesen«, erklärt Schlingensief in einem Interview aus dem Jahr 2006. »Mir war immer suspekt, wenn in der Kunst etwas für fertig erklärt wird, der Rahmen drum kommt und die Arbeit für beendet erklärt wird. Für mich ist nichts beendet«; SCHLINGENSIEF/KLEINDIENST 2006.

176 Vgl. auch N. SCHMIDT 2018, S. 122: »The healing of the Beuysian – or traumatic – wound can only truly begin once it is shared, via publication, not only with other ill people but also with a wider public.« Siehe auch unten, S. 331 u. 334f.

177 Vgl. Regiebuch *Kirche der Angst*, S. 1.

eines Augenblicks des mexikanischen Schriftstellers Salvador Elizondo[178] – ist derselbe, den sie am Anfang des *Zwischenstands* an den ›Spezialisten‹ Michael Binder richtet. In *Der Zwischenstand der Dinge* ist die Szene als Dialog aufgebaut: Partecke stellt poetische Fragen zum Dasein, die Binder entweder mit »Ja« oder »Nein« beantwortet. Dieses dialogische Element entfällt in *Kirche der Angst*, die Kommunikationssituation ist eine grundsätzlich andere: Hier predigt die Schauspielerin von der Bühnenkanzel herab, ihre rhetorischen Fragen sind unmittelbar an die Publikumsgemeinde adressiert. Damit nähert sich Parteckes Monolog einer feierlichen Kanzelrede. Die sakrale Theaterkulisse trägt dazu bei, diesen Eindruck zu verstärken. Wo im Berliner Kammerspiel auf dramatischen Dialog basierende Szenen vorkommen – man denke an die Krankenhausszenen, wo als Ärzte und Krankenschwestern kostümierte *Zwischenstand*-Darsteller an das Krankenbett Carstensens treten[179] –, tendiert Schlingensief in *Kirche der Angst* zu gottesdienstlich inszenierten Publikumsansprachen und monologisch-statuarischen Szenen, die das äußere Kommunikationssystem gegenüber der binnenfiktionalen Kommunikationsebene favorisieren.

Die Konzeption des sich an Schlingensiefs Krankengeschichte unmittelbar anschließenden, an den katholischen Gottesdienst orientierten Messteils von *Kirche der Angst* obliegt Hegemann. Um »die Regeln für den katholischen Karfreitagsgottesdienst« zu studieren, zieht der Dramaturg den Katechismus sowie liturgische Bücher – Lektionar und Messbuch – heran.[180] Mit der Karfreitagsliturgie als Referenzfolie stellt das profane Messritual von *Kirche der Angst* Krankheit und Leiden Schlingensiefs in den Kontext des Passionsgedenkens. In »schillernde[r] Identifikation mit der Person Jesu« tritt der Autor-Regisseur – »knapp am Rand der Blasphemie vorbeischrammend oder sogar darüber hinausgehend« – in der Transsubstantiationsszene auf.[181] Erklärtes Ziel der Theatermesse ist es, einen »Gottesdienst ohne Gott«, zu rein künstlerischen Zwecken, genauer: zu Ehren des Künstlers Schlingensief zu zelebrieren. »Wir hatten das Bedürfnis nach dem Rituellen«, so Hegemann. »Dass wir mal ein richtiges Ritual machen, dass wir der katholischen Kirche Konkurrenz machen.«[182]

Hiermit ist der kirchen- und religionskritische Aspekt des Kunst- und Künstlerdramas angesprochen. Schlingensief, der die »Methoden« der katholischen Kirche als »eingeübt und abgebrüht« ablehnt, setzt Freiheits- und Autonomiebewusstsein gegen anonyme und erstarrte Rituale. Seine Kirche sei persönlich, erklärt er im Interview

178 Elizondo 1969. Den Roman las Schlingensief während seines Aufenthalts im Krankenhaus; vgl. Schlingensief 2009, S. 42.

179 In *Kirche der Angst* tauchen zwar Überbleibsel von Margit Carstensens Krankenbettkulisse aus *Der Zwischenstand der Dinge* auf – auch in Duisburg liegt die Schauspielerin zeitweilig in einem Klinikbett; vgl. Regiebuch, Szenen 13, 14 und 36. Ein Nachstellen der Krankenhausszenen, wie sie noch im *Zwischenstand* zu sehen sind, bleibt jedoch in *Kirche der Angst* aus.

180 Vgl. Hegemann im Gespräch mit der Verfasserin, 22. Januar 2021.

181 Mertes 2011, S. 281.

182 Hegemann im Gespräch mit der Verfasserin, 23. Februar 2021.

vor der Premiere: »[S]ie will Gott in sich entdecken. Sie will die Autonomie fördern, um auch in größter Not zu sich stehen zu können und nicht immer zu müssen! Diese Durchhalteparolen in Psalmen oder Politikerreden habe ich satt.«[183] An anderer Stelle bezeichnet Schlingensief die Kirche als »ein Gefäß«[184] – dieses füllt er, wenngleich auf liturgische Elemente zurückgreifend, mit eigenen Inhalten. Vor diesem Hintergrund erhält der erste Teil der Theaterinszenierung – die Krankenhistorie von *Der Zwischenstand der Dinge* – den Charakter eines Präludiums, das das Publikum auf Schlingensiefs ›Trauergottesdienst‹ seiner ›extrem privaten Kirche‹[185] sowohl thematisch als auch affektiv-emotional einstimmt. Dabei ist zu konstatieren, dass Krankengeschichte und Messfeier stellenweise überblendet werden. Wie am obigen Beispiel des Partecke'schen Eingangsmonologs dargelegt, verbinden sich im *Zwischenstand*-Teil die Tagebuchlesungen mit pastoralen Sprechweisen, die den später folgenden Gottesdienst antizipieren. Umgekehrt setzt sich die Rezitation von Schlingensiefs diaristischem Text auch im Messteil fort. Vereinzelt tauchen hier Versatzstücke der Krankenbettkulisse, gleichsam als Flashbacks, wieder auf – so etwa in der 36. Szene, in der Margit Carstensen, in ihrer »Krankenbetthöhle« liegend, zu den durch die ›Spezialisten‹ vorgetragenen Fürbitten überleitet.[186]

2.6 Kunstreligiöser Paratext

Der von Hegemann geprägte Begriff ›Fluxus-Oratorium‹, mit dem *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* paratextuell versehen ist, verweist auf den religiösen sowie kunstgeschichtlichen Referenzrahmen der Theaterinszenierung, zugleich markiert er ihr kunstreligiöses Programm. Gemeinhin bezeichnet ›Oratorium‹ seit dem 17. Jahrhundert eine geistliche Musikgattung ohne szenische Handlung, deren opernartige Komposition sich auf eine religiöse – zumeist biblische – Textgrundlage bezieht und nicht liturgisch gebunden ist.[187] Hegemann, mit dem paratextuellen Framing der Schlingensief'schen Theaterarbeit betraut, setzt die Bezeichnung Fluxus-Oratorium ein, um *Kirche der Angst* als »eine religiöse Feier der Transzendenz« – »auf der Kippe zwischen Ästhetischem und Religiösem« – auszuweisen.[188] Im Programmheft der Inszenierung behauptet der Dramaturg eine Familienähnlichkeit zwischen musikalischer Gattungsbezeichnung und Kunstrichtung:

183 Schlingensief/Seidler 2008.

184 Schlingensief/Dahrendorf 2008, Min. 3:40f. (Transkription der Verfasserin).

185 Schlingensief/Seidler 2008.

186 Vgl. Regiebuch *Kirche der Angst*, S. 21.

187 Höink 2016, S. 288. Der Begriff leitet sich vom kirchenlateinischen *oratorium* (dt. »Bethaus«) ab. Ursprünglich war das Musikwerk ausschließlich zur Aufführung im geweihten Kirchenraum bestimmt. Im 19. Jahrhundert fand im Rahmen bürgerlicher Musikpflege und Konzertkultur ein »Prozess der Entkirchlichung« statt – zunehmend verlagerten sich Aufführungen nun von der Kirche in den Konzertsaal – und es entstanden »weltliche Oratorien« mit nicht-biblischem Sujet; vgl. ebd., S. 290.

188 Hegemann im Gespräch mit der Verfasserin, 16. Februar 2021.

> Oratorien weisen eine Familienähnlichkeit mit Fluxus auf und widmen sich dem Glauben und dem Gebet in seiner musikalischen Form. Musik verweist auf Transzendenz. Bei Fluxus geht es um den Künstler und wie er sich in seiner Kunst verkörpert. Was wiegt mehr? Das Profane oder das Sakrale, die Kunst oder der Glaube? Und was passiert, wenn man eines von beiden verloren hat? Fluxus ist ein Oratorium über das profane, weltliche Leben. Man macht es nicht im Namen eines Glaubens, sondern im Namen des Künstlers, der darin aufgeht.[189]

Die Verbindung zwischen Fluxus und Oratorium wird zunächst über die musikalische Form motiviert. Dem oben zitierten Passus lässt Hegemann eine Aussage des zur Fluxus-Bewegung gehörenden Schriftstellers und Performancekünstlers Emmett Williams vorausgehen: »Fluxus begriff das ganze Leben als ein Stück Musik, einen musikalischen Prozess …«[190] Um beide Termini engzuführen, überschreibt Hegemann den ursprünglich geistlichen Gehalt des Oratoriums und ersetzt religiöse Transzendenzerfahrung durch eine ästhetische Auseinandersetzung mit dem Profanen. Die von ihm herausgestellte Spannung zwischen Religion und Kunst wird zugunsten einer Sakralisierung des Künstlers entschieden: Das Fluxus-Oratorium ehrt Christoph Schlingensief, der – die Maxime ›Kunst = Leben‹ verkörpernd – ›in seiner Kunst aufgeht‹.

Die Zentrierung von *Kirche der Angst* auf die Person Schlingensief fasst das Programmheft in ein signifikantes Bild: Auf dem Cover des Leporellos ist, auf schwarzem Grund, eine Monstranz abgebildet, in deren Schauglas das illuminierte Röntgenbild von Schlingensiefs halbierter Lunge eingelassen ist. Darunter steht, als Beuys-Zitat ausgewiesen, das Motto des Kunst- und Künstlerdramas: »Wer seine Wunde zeigt, wird geheilt …«[191] Das Titelbild spiegelt zum einen das für das Stück zentrale Thema der Versehrung, die – die Beuys'sche Losung beim Wort nehmend – offen zur Schau gestellt wird. »Die unsichtbar innere, dann technisch sichtbar gemachte Wunde wird in einer Geste der Selbststigmatisierung zum sichtbaren Mal.«[192] Zum anderen steht die Monstranz emblematisch für die im Laufe von *Kirche der Angst* immer wieder inszenierte Apotheose des kranken Künstlers.

In der katholischen Kirche gehört die Monstranz zu den liturgischen Geräten. Als eucharistisches Schaugefäß dient sie der Exposition der konsekrierten Hostie, die zur Verehrung und Anbetung feierlich ausgestellt wird. Indem Schlingensief – in einem unverkennbar blasphemischen Akt – das allerheiligste Sakrament durch seine Röntgenaufnahme substituiert, setzt er sich an die Stelle Christi. Zugleich nimmt er Bezug auf den Künstlertopos des *exemplary sufferer*, der in gesellschaftlicher Stellvertreterfunktion menschliches Leiden in Kunst verwandelt.[193]

---

189 Programmheft *Kirche der Angst*.

190 Vgl. ebd.

191 Ebd., Titelseite.

192 Moos 2018, S. 281, Anm. 30. Vgl. auch Wortmann 2018, S. 174: »Schlingensiefs Körper erscheint im selben Moment versehrt und sakralisiert«.

193 Gegen ebendiese Funktion des Stellvertreters sträubt sich Schlingensief, wenn er – wie im

Auch der mit »Liturgie-Fragmente« betitelte Text auf den Innenseiten des Programmhefts reflektiert die kunstreligiöse Anlage des Theaterstücks. Dem Messteil Rechnung tragend, sind hier kurze Texte Schlingensiefs sowie Texte unterschiedlicher Provenienz versammelt, die – versehen mit entsprechenden Einzelüberschriften (nämlich »Tagesgebet«, »Lesung«, »Evangelium«, »Predigt«, »Credo«, »Wandlung« und »Schlussworte«) – den Ablauf der in *Kirche der Angst* zelebrierten Totenmesse dokumentieren sollen. Die Schlingensief-Texte, durch das Namenskürzel »CS« gekennzeichnet, stammen entweder aus dem Audiotagebuch oder sind bei Improvisationen während der Bühnenproben entstanden.[194] Als Autoren der Fremdzitate sind namentlich Friedrich Hölderlin, Heinrich von Kleist, Friedrich Rückert, Joseph Beuys, Heiner Müller und Salvador Elizondo angegeben; ebenso wird aus dem Alten Testament zitiert. Obschon der Großteil dieser Texte im Stückverlauf tatsächlich, bisweilen modifiziert und stark gekürzt, als Figurenrede wiederkehrt, sind gleichfalls Textpassagen abgedruckt, die nicht in der Aufführung auftauchen. Dies gilt etwa für den als »Lesung« überschriebenen Auszug aus Hölderlins *Hyperion* oder für ein adaptiertes Zitat Heiner Müllers.[195] In diesem Fall handelt es sich um paratextuelle Erweiterungen des theatralen Textes. *Vice versa* enthält das Programmheft nicht alle in *Kirche der Angst* zitierten Fremdtexte[196] und auch nur einen Bruchteil des vorgetragenen und eingespielten O-Tons Schlingensiefs. Gemein ist den zusammengetragenen Zitaten, dass sie Betrachtungen über die Vergänglichkeit irdischen Seins, über Sterben und Tod anstellen, demnach das für Schlingensiefs Theaterstück zentrale Diskursfeld ›Kunst und Tod‹ konturieren. Mit Aufbau und Aufmachung bereitet das von Hegemann redigierte Programmheft das Theaterpublikum darauf vor, die Aufführung im Rezeptionsmodus einer Messfeier zu perzipieren. Folglich wird die kunstreligiöse Rezeptionslenkung, bereits wesentlich durch den als Kirche gestalteten Theaterraum vorgegeben, im Medium des Programmhefts bestärkt.

»Dann kam ich raus und sah die Zuschauer – und die Zuschauer waren alle völlig ergriffen, also wirklich wie nach einer Papstaudienz«,[197] schildert Hegemann seinen Eindruck nach der Uraufführung von *Kirche der Angst*, dem Premierenpublikum eine dezidiert kunstreligiöse Rezeptionshaltung zusprechend. Eine solche findet sich auch in der journalistischen Berichterstattung. »Wer Duisburg erlebt hat, die an ein

Programmheft abgedruckt – verkündet: »Ich will kein Stellvertreter sein. / Ich wollte das früher nicht. / Und ich will das jetzt nicht«; Programmheft *Kirche der Angst*. Eine modifizierte Version dieser Textpassage deklamiert Stefan Kolosko in der 28. Szene; vgl. Regiebuch *Kirche der Angst*, S. 17. Zur Figur des *exemplary sufferer* siehe Kapitel II, S. 49.

194 Vgl. Hegemann im Gespräch mit der Verfasserin, 22. Januar 2021.

195 Zitiert wird – mit kleineren Übertragungsfehlern – aus Hölderlins metrischer Fassung des Jenaer *Hyperion* (1795); vgl. Hölderlin 1957, S. 193 u. 195. Das adaptierte Müller-Zitat ist einem Gespräch des Theatermachers mit Alexander Kluge entnommen; siehe H. Müller/Kluge 1996, S. 145. Zu Heiner Müller in *Kirche der Angst* siehe unten, S. 350–352.

196 Goethe beispielsweise ist im Programmheft nicht aufgeführt, gleichwohl zitiert Kolosko in der neunten Szene den Meerkater aus der Hexenküchen-Szene des *Faust I*, Verse 2402–2406; vgl. Regiebuch *Kirche der Angst*, S. 5.

197 Hegemann im Gespräch mit der Verfasserin, 23. Februar 2021.

Wunder grenzende Wiederkehr des Künstlers aus der Klinik, wird es nie vergessen«, schreibt beispielsweise der Theaterkritiker Rüdiger Schaper.[198] An seinen Worten – in ihnen schwingt die Anteilnahme an Schlingensiefs Krankenschicksal hörbar mit – lässt sich ein rezeptionsästhetischer Faktor ausmachen, der die Wirkung von *Kirche der Angst* maßgeblich prägt: Das Wissen um Schlingensiefs reale Todeskrankheit intensiviert das Theatererlebnis der emotional angesprochenen Zuschauer. Sie wohnen einer Aufführung bei, die das lebensbedrohliche Kranksein des Autor-Regisseurs nicht simuliert, sondern autobiotheatral in Szene setzt und kunstreligiös überformt.

2.7 *Kirche der Angst*, digital

Im Fall von *Atta Atta* war bereits festzustellen, dass Schlingensief seine Theaterproduktion um Rezeptions- und Wirkungsräume erweiterte, die über das zeiträumlich begrenzte *theatron* hinausgehen. Mit der Website *www.atta-atta.org*, die dem Besucher weiterführende Informationen zum Stück und Fotomaterial zur Verfügung stellte, weitete Schlingensief das Kunst- und Künstlerdrama in den Raum des Internets aus. Dabei erfüllte der Webauftritt nicht zuletzt den Zweck, die während der Aufführungen entstandenen Malereien und Objekte, gleichsam im digitalen Schaufenster ausgestellt, als Atta-Kunst zu promoten. Auch für *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* lässt Schlingensief eine Website einrichten. Deren Funktion erschöpft sich nicht mehr in der bloß paratextuellen Erweiterung des Theaterstücks, vielmehr zielt *www.kirche-der-angst.de* darauf ab, Schlingensiefs autothanatografisches Kunst- und Künstlerdrama für all jene zugänglich zu machen, die die Duisburger Inszenierung nicht besuchen können.[199]

Es ist digitaler Obsoleszenz geschuldet, dass der Webauftritt, in seiner ursprünglichen Form, heute nicht mehr einsehbar ist.[200] Mit ihrer düsteren Aufmachung und Animation gelang es der originalen, intermedial organisierten Internetpräsenz, die Atmosphäre der Schlingensief'schen Theaterinszenierung auf die digitale Bühne zu transponieren: Mittels sich überlagernden Ton-, Bild- und Videomaterials erzielte

198 Schaper 2009.

199 Vgl. Multanen 2018, Min. 25:13–25:17 (Transkription der Verfasserin).

200 Von der mit Adobe Flash programmierten Internetpräsenz ist nur mehr die Startseite erhalten geblieben. Da die Ausführung Flash-basierter Inhalte seit Januar 2021 nicht mehr möglich ist, erwartet den Besucher eine digitale Ruine; siehe hierzu auch Kapitel I, S. 19, Anm. 46. Über die Startseite von *www.kirche-der-angst.de*, auf der die Monstranz mit der Röntgenaufnahme der Schlingensief'schen Lunge abgebildet ist, kann der Besucher zwar noch zwischen der deutschen und englischen Version der Website wählen. Ein jeweiliger Klick führt jedoch nicht mehr zum ursprünglichen Webauftritt, sondern zu einer Art ›Platzhalter-Seite‹, die eine namentliche Auflistung aller an der Theaterproduktion Beteiligten aufführt. Daneben sind Zeitungsinterviews Schlingensiefs sowie ausgewählte Theaterkritiken verlinkt. Auch ist das Programmheft in einer präredigierten Fassung als PDF-Datei abrufbar. Ebenfalls hier verlinkte Fotogalerien können nicht mehr aufgerufen werden, es kommt zu Fehlermeldungen (Zugriff: 1.8.2023).

www.kirche-der-angst.de eine immersive Wirkung.[201] Die über ein seitliches Menü anzuwählenden Seiten waren mit jeweils unterschiedlicher musikalischer Untermalung unterlegt; diese sprang automatisch an und ließ sich durch den Website-Besucher nicht steuern. Den ratternden und rauschenden Soundflächen wohnte, ebenso wie den Klängen einer quietschenden Spieluhr, ein beklemmendes und unheimliches Moment inne. Ferner wurden Audiomitschnitte aus der Theateraufführung abgespielt: Orgelmusik, liturgischer Gesang sowie Monologe der Schauspielerinnen Margit Carstensen und Angela Winkler. Unter dem Menüpunkt »Die Kirche und ich …« lief ein O-Ton des Schlingensief'schen Audiotagebuchs ab, wobei der Eindruck entstand, der Künstler spräche den Website-Besucher unmittelbar an.

Neben das Tonmaterial traten diverse Text-, Bild- und Videoinhalte. Eingestellt waren Zitate aus dem theatralen Text, ebenso Fotogalerien, die Eindrücke aus dem Proben- und Inszenierungsprozess von *Kirche der Angst* vermittelten. Auf der Mehrzahl der Webpages waren Videos eingebettet – es handelte sich um Filmmaterial, das auch in der Theaterinszenierung zum Einsatz kam: Super-8-Aufnahmen aus dem Familienurlaub, die den kleinen Schlingensief zeigen, Videos von sich teilenden Zellen und eine Auswahl der vom Autor-Regisseur auf dem Ruhrparkgelände gedrehten 16-mm-Filme. Mithin manövrierte sich der Besucher durch eine eindrucksvoll gestaltete Webpräsenz, deren Menüpunkte – »Begrüßung«, »Geschichte der Kirche 1962–2008«, »Die Kirche und ich …«, »Evangelium«, »Zeige deine Wunde«, »Der Gebetsraum«, »Jedem seine Hostie«, »Segen« und »Fürbitten« – den Bezugsrahmen der Messfeier aufgriffen und Kernmomente des Theaterstücks, etwa das »Fünfte Evangelium von Joseph Beuys«, vorstellten. Der Besucher war dazu angehalten, die Website zu erkunden. Der Mausklick auf einen Link konnte bewirken, dass neuer Text sichtbar wurde oder die eingespielte Tonspur abrupt wechselte.

Auch mit Überraschungseffekten wurde gearbeitet. Unter »Jedem seine Hostie« erschien, sobald der Cursor der Maus über ein bestimmtes Feld fuhr, ein seitenfüllendes Negativbild mit dem Appell »Wir knien nieder!«. Als »Gebetbuch« war das digitalisierte Programmheft mit seinen ›Liturgie-Fragmenten‹ verlinkt. Unter dem Punkt »Fürbitten« ließ sich ein Gästebuch aufrufen, worin Website-Besucher Textkommentare hinterlassen konnten. Ein »Pressespiegel« , unter dem Menüpunkt »Begrüßung« verlinkt, versammelte Interviews des Autor-Regisseurs, ausgewählte Theaterkritiken und Fernsehbeiträge zu *Kirche der Angst* – deutlich wird hier Schlingensiefs Bedürfnis, die Aufmerksamkeit, die seiner Arbeit zuteilwurde, zu dokumentieren und zugänglich zu machen.[202]

Es gilt festzuhalten, dass sich *www.kirche-der-angst.de* durch eine ausgefeilte künstlerische Gestaltung auszeichnete. Als Webart emanzipierte sich der von Schlin-

---

201 Vgl. https://www.kirche-der-angst.de/index_ger.html (Zugriff: 12.11.2020).

202 Bei den TV-Beiträgen, im Video-Format abrufbar, handelte es sich um: »Christoph Schlingensief ist zurück«, in: *3sat Foyer – Das Theatermagazin* vom 16. September 2008, »Christoph Schlingensiefs Oratorium«, in: *ZDF aspekte* vom 19. September 2008 und »Gottsucher ohne Gott«, in: *ARD ttt – titel thesen temperamente* vom 28. September 2008.

gensief entworfene digitale Paratext von der Theaterinszenierung, auf die sie bezogen war: Dem Rezipienten ermöglichte die Internetpräsenz einen neuen, anderen Zugang zu Schlingensiefs Kunst- und Künstlerdrama. Wer der Aufführung beigewohnt hatte, vermochte das digitale Material zur Vertiefung heranzuziehen. Wer *Kirche der Angst* indes nicht kannte, konnte sich interaktiv die Arbeit Schlingensiefs erschließen. Die Website, die die intermediale, diaphane Ästhetik von *Kirche der Angst* mit digitalen Mitteln evozierte, fungierte als ein Kunst- und Künstlerdrama *sui generis*.

2.8 Zwischenresümee

Das Kunst- und Künstlerdrama *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* ist das wohl persönlichste Stück des Autor-Regisseurs. Schon *Atta Atta – Die Kunst ist ausgebrochen* hat sich als hochgradig autoreferenziell erwiesen. Mit Schlingensiefs Entscheidung, seine Krankheit und Todesnähe künstlerisch zu verarbeiten, erfährt das autobiografische Moment seines theatralen Œuvres eine radikale Zuspitzung. Sie wirkt sich auf die Textgrundlage seiner späten Inszenierungen aus: Während das Regiebuch von *Atta Atta* vornehmlich aus zusammenmontierten Fremdtexten besteht, basiert *Kirche der Angst* ganz maßgeblich auf dem originären Tagebuchtext des Künstlers.

Seine diaristischen Diktafonaufnahmen sind zunächst eine selbsttherapeutische Maßnahme, um in den Krankenhausnächten die Todesangst im Zaum zu halten. Beginnend mit *Der Zwischenstand der Dinge* macht Schlingensief sein Krankentagebuch zu autobiotheatralem Material. Das Kammerspiel im Maxim Gorki Theater ist für ihn »ein Rantasten, ein Abend für Freunde« im *safe space* – »ich wollte da kein Publikum und keine Kritiker«.[203] Auf der Ruhrtriennale in Duisburg stellt sich der Autor-Regisseur der breiten Öffentlichkeit. Er greift auf die Berliner Vorarbeit zurück, die er an das kirchliche Setting anpasst. An das ›Protokoll einer Selbstbefragung‹ schließt Schlingensiefs Totenmesse an. Zwar liegt dem Großteil der Theaterinszenierung der Ego-Text des Künstlers zugrunde, jedoch bleiben das aus *Atta Atta* bekannte Collagieren und Montieren von Fremdmaterial für die Text- und Aufführungsgenese weiterhin konstitutiv – wichtige Fremdzitate weist das Programmheft explizit aus. Das Prinzip der Appropriation bestimmt ebenfalls die von Schlingensief eigens für sein Kunst- und Künstlerdrama gedrehten Bolex-Filme, die Kunstaktionen neoavantgardistischer Vorbilder im freien, assoziativen Spiel reenacten, zumeist versehen mit selbstreferenziellen Anspielungen auf das eigene Krankenschicksal.

War bereits *Atta Atta* als ein multimediales Spektakel angelegt, das die Zuschauer mit einer Überfülle an Eindrücken konfrontierte, so steigert Schlingensief in *Kirche der Angst* diese postdramatische Medienästhetik noch. Ein ausgefeiltes, in Echtzeit gesteuertes Film- und Soundsystem agiert hier, einem lebenden Organismus gleich, mit dem Spiel der Bühnendarsteller. Durch die Gleichzeitigkeit und Überlagerung

203 Schlingensief/Laudenbach 2009.

von Material entsteht ein rhizomorphes Bildprogramm, das eine Überwältigung und Überforderung des Publikums zur Folge hat.

Wie für *Atta Atta* ist auch für *Kirche der Angst* die Arbeit im Kollektiv zentral. Heta Multanen, zuständig für Videoregie, schildert Erinnerungen an die gemeinsame Stückentwicklung. Sie berichtet einerseits von künstlerischen Freiheiten, die Schlingensief seinen Mitarbeitern gewährt, andererseits beschreibt sie dessen autoritären Führungsstil. Für das Duisburger Projekt hat der Künstler »loyale[] Mit-Gestalter und -Streiter«[204] um sich versammelt, darunter Carl Hegemann. Der Dramaturg vermittelt zwischen Autor-Regisseur und Mitarbeiterstab, fungiert als Textlieferant für thematisch passende Fremdtexte, die die Schlingensief'schen Krankenhausprotokolle flankieren, er ist für die Konzeption des Messteils sowie für die paratextuelle Rahmung der Gesamtinszenierung verantwortlich. Auch einigen der zur ›Theaterfamilie‹ gehörenden Laiendarstellern aus *Atta Atta* begegnen wir in *Kirche der Angst* wieder.

Schlingensiefs eigener Bühnenauftritt fällt – im Vergleich zu seiner abendfüllenden Präsenz in *Atta Atta* – kurz aus. Der Grund hierfür mag hauptsächlich in seinem geschwächten Gesundheitszustand liegen. Schlingensief vermag nun nicht mehr in der Rolle des Mitakteurs als ›Live- und Echtzeit-Regisseur‹ zu agieren.[205] Dafür weitet er seine Interviewtätigkeit im Zuge der Pre-Performance aus. In zahlreichen Pressegesprächen, die der Premiere von *Kirche der Angst* vorangehen, ist er als Diskursproduzent und -manager wirksam. Hatte ihn im Rahmen der *Atta Atta*-Inszenierung die Verbindung zwischen Kunst, Terror und Gewalt interessiert, steckt Schlingensief nun – mit seinem Krankheitsnarrativ ebenso wie im Sprechen über sein Duisburger Theaterstück – die Diskursfelder Kunst, Krankheit und Tod ab. Demgemäß findet die Selbsttheatralisierung des Künstlers in *Kirche der Angst* vor der autopathografischen Folie von Krankheit, Versehrung und Sterben statt.

Mag sein leibhaftiger Bühnenauftritt vergleichsweise kurz sein, in *Kirche der Angst* bleibt Schlingensief – in Form seiner Texte und in eingespielten Ton- und Filmaufnahmen in Erscheinung tretend – über die gesamte Theatervorstellung hinweg stets gegenwärtig.[206] Mit der medialen Gestaltung der Duisburger Spielstätte stellt der Autor-Regisseur ›Gefühlsatmosphären‹ her, die mit seiner Kindheit, mit seiner Kranken- und Leidensgeschichte und mit seinem Verhältnis zu Kunst und Religion eng verflochten sind. Gernot Böhme definiert Atmosphäre nicht zuletzt als »die spürbare Anwesenheit von etwas oder jemandem im Raum«.[207] Schlingensief prägt sich spürbar in den Theaterraum ein – mittels Filmprojektionen, O-Ton und Live-Auftritt sowie durch die privatmythologische Aufladung der Kirchenkulisse, die er dem Kindheitsort seiner ›ersten Angst‹, der Oberhausener Herz-Jesu-Kirche, nachempfindet.[208]

204 Kamerun 2011, S. 241.

205 Zu Schlingensiefs Bühnenauftritt in *Kirche der Angst* siehe unten, S. 353–361.

206 Vgl. auch Umathum 2012, S. 260.

207 G. Böhme 2013, S. 108.

208 Die Bühne von *Kirche der Angst* sei, betont Gaensheimer, »atmosphärisch so stark, dass sie auch ohne Inszenierung für sich stehen kann«; Gaensheimer 2011a, S. 23. Die Ausstel-

Die sakrale Raumatmosphäre ist – wie auch die an die katholische Messliturgie angelehnte Totenfeier – Teil von Schlingensiefs kunstreligiöser Inszenierungsstrategie. Sein Kunst- und Künstlerdrama, paratextuell als Fluxus-Oratorium ausgewiesen, spielt mit religiösen Elementen, die im Dienst einer Sakralisierung von Kunst und Künstler stehen. Wie der Künstler zum Gegenstand feierlicher Verehrung wird, so erhält das in *Kirche der Angst* eingesetzte Bild- und Filmmaterial den Status einer *ars sacra*. Mit der intermedial organisierten, interaktiven Website *www.kirche-der-angst.de* transponiert Schlingensief die Ästhetik seines Kunst- und Künstlerdramas in den Raum des Internets und führt es dort, mit digitalen Mitteln, als Webart fort.

Wie Schlingensief seine künstlerdramatische Selbstinszenierung in der Theaterproduktion *Kirche der Angst* genau gestaltet und welche Kunstdiskurse und Künstlerimagines er dabei aufruft, werde ich in der nun folgenden aufführungsbezogenen Textanalyse *en détail* herausarbeiten.

3 Text- und Aufführungsanalyse

Das Regiebuch von *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* ist auf den 20. September 2008, den Tag der Generalprobe, datiert.[209] Es umfasst 42 Szenen, die jeweils nummeriert und mit einer Überschrift versehen sind. Die Segmentierung in Szenen erinnert an die Spielvorlage von *Atta Atta*. Weitere Parallelen sind augenfällig: *Dramatis personae* werden auch hier nicht ausgewiesen, vor den Repliken stehen die Vornamen der Schauspieler. Die aus Stichworten bestehenden Didaskalien sind nicht an Leser oder Zuschauer adressiert, sondern an die an der Aufführung beteiligten Mitarbeiter, etwa der Bühnentechnik, Licht- und Tonregie: Die Regiebemerkungen geben, auf die Bühnenverhältnisse der Spielstätte Bezug nehmend, Auskunft über den Einsatz von Ton- und Videomaterial, die Koordination der Drehbühne, die Proxemik der Darsteller. Demzufolge handelt es sich nicht um ein Lesedrama, sondern um den theatralen Spieltext, der die Aufführung im Bühnenraum koordinierend antizipiert.

Jedoch wird ein eklatanter Unterschied deutlich: Im Vergleich zum Regiebuch von *Atta Atta* ist dasjenige von *Kirche der Angst* weitaus elaborierter. Um das komplexe Zusammenspiel der plurimedialen Bühnenereignisse zu gewährleisten, müssen

lungsmacherin, die 2011 den Deutschen Pavillon auf der Kunstbiennale in Venedig kuratierte, ließ Schlingensiefs ›Kirche‹ in den Hauptraum des Pavillons installieren, den ursprünglich der Künstler selbst hätte gestalten sollen. Mithin stellt der ihm gewidmete Pavillon, der von der Biennale mit dem Goldenen Löwen für den besten nationalen Beitrag ausgezeichnet wurde, ein posthumes Residuum des hier besprochenen Kunst- und Künstlerdramas dar.

209 Vgl. Regiebuch *Kirche der Angst*. Dass allerdings in der 37. Szene eine als »Berliner Fassung« gekennzeichnete alternative Figurenrede vermerkt ist (ebd., S. 22), beweist, dass das mir vorliegende Regiebuch überarbeitet bzw. mit Ergänzungen versehen wurde, und zwar für die Wiederaufführung im Rahmen des Berliner Theatertreffens an insgesamt fünf Abenden im April und Mai 2009.

sie, aufeinander abgestimmt, engmaschig synchronisiert sein. Anders als in *Atta Atta* bleibt daher weniger Raum für Improvisation. Der Sprechtext liegt – selbst für den notorischen Improvisator Horst Gelonnek – schriftlich fixiert vor. Somit erweist sich die Kategorie des Zufalls, die für die *Atta Atta*-Inszenierung noch kardinal war, auf der Produktionsebene von *Kirche der Angst* als stark reduziert. Der Blick auf die hier zu analysierende Aufführung vom 28. September 2008 zeigt, dass der auf der Bühne vorgetragene Text weitgehend der schriftlich fixierten Vorlage entspricht.[210] Das unvorhergesehene Moment, wie es Herbert Fritsch und Schlingensief mit ihren gänzlich improvisierten Auftritten in *Atta Atta* erzeugt haben, ist für *Kirche der Angst* nicht mehr maßgebend. Auch das eigentlich unter dem Vorzeichen der Kontingenz stehende Spiel der ›Spezialisten‹ wirkt vergleichsweise zahm: Kerstin Grassmann, Achim von Paczensky und Norbert Müller halten sich, vornehmlich von den Schauspielern Mira Partecke und Stefan Kolosko angeleitet, an den ihnen vorgegebenen Text und an die Handlungsanweisungen. Einzig Gelonnek, der erst im Messteil zum Ensemble dazustößt und sich mit einem äußerst kurzen Monolog im Rahmen der »Fürbitten« begnügen muss, ›tanzt aus der Reihe‹ – und auch Schlingensief behält es sich vor, seine Publikumsansprache in der Transsubstantiationsszene, je nach Aufführung, zu modifizieren.

Während Schlingensief in früheren Theaterproduktionen einen besonderen Reiz darin erkannte, die Vorstellungen allabendlich zu verändern, indem er beispielsweise die Reihenfolge der Szenen kurzfristig vor Spielbeginn umstellte, ist seine rituell-liturgisch gerahmte *Kirche der Angst* im Ganzen auf die Wiederholung des im Regiebuch festgehaltenen Ablaufs angelegt.[211] Die ausgefeilte Partitur der Inszenierung steht dennoch nicht im Gegensatz zu Heta Multanens Beschreibung eines rhizomorphen Zusammenspiels der diversen, miteinander interagierenden Medien. Die Liveness des Bühnengeschehens macht – in der Co-Präsenz der Schauspieler und Sänger mit den auf die Bühne projizierten, in Echtzeit gemischten Video- und Filmbildern ebenso wie mit dem sie perzipierenden Publikum – jede Aufführung zu einem je einmaligen theatralen Ereignis. Hinzu kommt, dass die Simultaneität und Überlagerung der multimedialen Vorgänge auf der Ebene der Rezeption Kontingenz erhöhen: Der Zuschauer – dazu angehalten, eine Selektion der auf ihn einprasselnden Eindrücke vorzunehmen – wird »selbst zum Regisseur«[212] des durch seinen individuellen

210 Im Regiebuch sind Improvisationselemente allein in zwei Szenen ausdrücklich vorgesehen: In der 19. Szene, wenn Mira Partecke an Margit Carstensen Schuldzuweisungen richtet, und in der 20. Szene, zu deren Beginn Angela Winkler am Telefon Ausreden improvisiert, die erklären sollen, weshalb sie Christoph im Krankenhaus nicht besucht hat; vgl. ebd., S. 11.

211 Dass ihn das Bedürfnis nach »permanente[r] Transformation« im Theater verlassen habe, reflektiert Schlingensief in *Ich weiß, ich war's*: »Durch die Krankheit ist das jetzt anders. Ich will nicht mehr die permanente Transformation. Ich will konkreter werden«; Schlingensief 2012, S. 124.

212 Hartung 2011, S. 324. Auch Anna-Catharina Gebbers konstatiert, dass in Schlingensiefs Theater der Zuschauer »durch die zwangsläufige Selektion der Eindrücke zum Co-Regisseur« werde; Gebbers 2011, S. 137. Lore Knapp spricht in Bezug auf Schlingensiefs Theater »vom Zufall als dem Rezeptionsprinzip der Aufführungen«, »weil besonders das visuelle Angebot in Kombination mit dem akustischen Bühnengeschehen so reichhaltig ist, dass es

Rezeptionsprozess konstituierten Geschehens. In seiner Synchronität der Zeichen eröffnet das postdramatische Theater dem Publikum »eine Sphäre der eigenen Wahl und Entscheidung, auf welche dargebotenen Ereignisse [es] sich einlassen will«.[213] Der Theaterraum wird zum Erfahrungsraum und »Laboratorium des Sehens«[214]. Allein schon raumdramaturgisch wird in Schlingensiefs *Kirche der Angst* eine lineare Blickrichtung des Publikums systematisch durchkreuzt: Die triptychal angeordneten Leinwände über dem Bühnenaltar lassen zusätzliche Bildebenen entstehen, die die Bühnenhandlung spiegeln oder steigern, ein anderes Mal konterkarieren.[215] Gerade vor diesem Hintergrund ist eine aufführungsbezogene Textanalyse, die auch die nonverbalen Theaterzeichen der Inszenierung in Konsideration zieht, unerlässlich.

Betrachtet man das Regiebuch von *Kirche der Angst*, fällt die vorwiegend monologische Struktur des Haupttextes ins Auge; dialogische Szenen bilden die Ausnahme. Die auf die Schauspieler aufgeteilte Monologfolge basiert zu einem großen Teil auf den Tagebuchaufzeichnungen des erkrankten Autor-Regisseurs.[216] Schlingensiefs Auseinandersetzung mit Krankheit und Sterben steht im Mittelpunkt des Stücks, das er als »Bild-/Textbearbeitung« seiner »fortschreitenden Geschichte«[217] bezeichnet.

---

weitgehend zufällig ist, welche Kombination von Elementen der Aufführung der Zuschauer aufnimmt«; Knapp 2014, S. 251.

213 H.-T. Lehmann 2015, S. 150f. Erika Fischer-Lichte weist zu Recht darauf hin, dass auch im traditionellen Theater der Rezeptionsprozess ein subjektiver ist: »In jeder Theateraufführung kann der Zuschauer seinen Blick über die Bühne schweifen lassen und seinen Fokus und manchmal auch seine Perspektive frei wählen. Je nach der Wahl, die er getroffen hat, d. h. je nach Selektion der wahrgenommenen Elemente, wird er ihnen unterschiedliche Bedeutungen zusprechen.« Das Verdienst des »postmodernen Theaters« sei es, so Fischer-Lichte, das Bewusstsein, »daß die Prozesse theatraler Wahrnehmung und Bedeutungskonstitution subjektiv bedingt sind«, explizit zu machen und es zu verstärken; Fischer-Lichte 1997, S. 55f.

214 Deck 2008, S. 17. »Das erweiterte Raumverständnis des postdramatischen Theaters begreift den Zuschauer jedoch nicht nur als wichtigen Bestandteil, als eine Art ›teilnehmenden Beobachter‹. Der Zuschauer selbst ist es, der durch seinen Blick auf das Geschehen den Raum immer neu herstellt. Sein Fokus trägt entscheidend zur Rezeption des Gesehenen bei. Theater wird zu einem Erfahrungsraum, in dem der Zuschauer sich seine eigene Bedeutung ständig neu schafft, indem er die wahrgenommenen Ereignisse zu seinem eigenen Rezeptions-Patchwork zusammenfügt.«

215 Vgl. Dauven-van Knippenberg 2013, S. 148.

216 Es fällt auf, dass der Text des Regiebuchs in zwei Fonts gesetzt ist: Die Serifenschrift Times New Roman und die serifenlose Arial wechseln sich ab. Schlingensiefs transkribiertes Audiotagebuch, bisweilen auch Zitate aus diversen literarischen und musiktheatralen Prätexten liegen in Serifenschrift, demnach typografisch markiert vor. Über das Schriftbild vermittelt sich der Collage- und Montagecharakter von Schlingensiefs Bühnentext visuell. Des Weiteren werden »unterschiedliche Textschichten« identifizierbar, was – um mit Martin Schneider zu sprechen – dem »Palimpsestcharakter von Regiebüchern« entspricht; Schneider 2021, S. 16. Der Begriff des Palimpsests ist im vorliegenden Fall im übertragenen Sinne der Genette'schen Theorie der Trans- bzw. Intertextualitätstheorie zu verstehen.

217 Vgl. *Patientendoktor Schlingensief berichtet* 2009: Blogeintrag vom 3. September 2009.

Schlingensiefs Tagebucheinträge ziehen sich als roter Faden durch *Kirche der Angst* und stiften, inmitten des heterogenen Bildkosmos postdramatischer Intermedialität, Kohärenz. Auch stellen sie eine Chronologie her, die markiert wird durch eingeblendete Texttafeln, die als Szenen- bzw. Zwischentitel fungieren (»Letzte Bilder vor der Vollnarkose«[218], »Aufwachphase«[219] etc.). Es handelt sich, besonders im ersten Teil von Schlingensiefs Kunst- und Künstlerdrama, um *diary theatre*[220] – im wortwörtlichen Sinn.

In zwei Szenen wird der Originalton der Diktafonaufnahmen aus dem Off eingespielt, wobei Schlingensiefs tränenerstickte Stimme zur Intensität und Intimität der Aufführung beiträgt.[221] Im Interview hebt der Autor-Regisseur die Unmittelbarkeit seines diaristischen Textes hervor, »der als Flüssigware fast aus dem Hirn kommt wie Lava und dann gefriert« – »so aufrichtige Texte habe ich noch nie fabriziert.«[222] Einen literarischen Anspruch habe er mit seinen Tagebuchaufzeichnungen indessen nicht verfolgt.[223] Schlingensiefs Texte zeichnen sich, ihrem mündlichen Entstehungskontext entsprechend, durch den Gebrauch von Alltagssprache und durch freie, unmittelbare Assoziation aus. Sie stellen, »roh, ungeschliffen, ohne erzählerische Kontrollinstanzen«[224], den ungefilterten *stream of consciousness* des kranken Künstlers aus. Von einem distanzierten, rein sachlichen Schreiben über Krankheit wendet sich Schlingensief ab – diese »akademische Methode«, die er der an Brustkrebs verstorbenen Susan Sontag unterstellt, verwirft er als »Selbstbetrugsliteratur«.[225] Die folgende Analyse zeigt jedoch, dass Schlingensief in *Kirche der Angst* sehr wohl auf Techniken der Verfremdung und Distanzierung zurückgreift, die es ihm – zwar nicht mit akademisch-analytischen, sondern mit künstlerisch-theatralen Mitteln – ermöglichen, von seiner Erkrankung und seinem Krankenschicksal Abstand zu nehmen.

218 Regiebuch *Kirche der Angst*, S. 5.

219 Ebd., S. 7.

220 Im Rückgriff auf eine Formulierung Stefan Brechts beschreibt Hanna Klessinger das autobiografische Theater Richard Foremans als *diary theatre*: »Sein Ziel ist die phänomenologische Dramatisierung von Denkprozessen, in der die Darsteller verschiedene Facetten von Foremans Persönlichkeit verkörpern«; Klessinger 2015, S. 133. Jasmin Degeling spricht – mit Blick auf Schlingensiefs *Kirche der Angst* – von einem »szenische[n] Tagebuch«; vgl. Degeling 2018, S. 189.

221 Vgl. Szenen 3 und 10; Regiebuch *Kirche der Angst*, S. 2 u. 5f.

222 Schlingensief/Alexandra Kluge 2008, Min. 5:18–5:32 (Transkription der Verfasserin).

223 »[M]ein text entstand ohne literaturanspruch, ohne verleger im nacken!«; *Patientendoktor Schlingensief berichtet* 2009: Blogeintrag vom 3. September 2009.

224 Caduff/Vedder 2017, S. 117.

225 »[I]ch habe doch selber während der Extremphasen nach literatur und aufzeichnungen gesucht! nach notizen von jemandem, der diese frage nach gott, nach dem arzt, nach dem vorgang der behandlung, usw. … möglichst sachlich mitteilt. von susan sonntags [sic] selbstbetrugsliteratur, um zu zeigen, dass sie ganz distanziert darüber schreiben kann, obwohl sie sich da schon in die hose geschissen hat vor angst. (ich habe sie zumindest kennengelernt und am ende hat sie wie verzweifelt gefleht, … sie hat alles mitgemacht …) da hat also die akademische methode nichts gebracht«; *Patientendoktor Schlingensief berichtet* 2009: Blogeintrag vom 3. September 2009.

Indem Schlingensief seine Krankheitserfahrung auf die Bühne und in die Öffentlichkeit bringt, verstößt er gegen die Gesellschaftskonvention, Krankheit und Sterben als Privatsache zu behandeln.[226] Auf diese Weise konfrontiert er die Zuschauer mit ihrer eigenen Sterblichkeit und Todesangst.[227] Die Intention, die er mit der Theatralisierung seiner Krankengeschichte und Krisenerfahrung verfolgt, erläutert der Autor-Regisseur folgendermaßen:

> Es geht nicht darum, den Leidensbeauftragten zu geben, es geht ganz einfach ums Zeigen. Und natürlich darf man in der Öffentlichkeit auch seine Tränen zeigen. Warum denn nicht? […] Diese meterdicken Verbände, die sich die Leute um ihre Wunden wickeln, können mir doch gestohlen bleiben. Ich will in dem Zustand, in dem ich jetzt bin, jemand anderem begegnen und sagen: Schauen Sie, hören Sie! Und der autonome Betrachter reagiert, indem er vor allem mit sich selbst umgehen muss. Dann ist das nicht Christoph Schlingensiefs Leidensweg, sondern viel mehr. Ob das dann noch richtiges Theater ist – wen interessiert's? Und wenn die Leute das nicht wollen, wenn sie sagen, ich sei ein Terrorist, der ihnen zu nahe tritt, dann ist das eben so. Dann ist das auch eine Reaktion.[228]

Das schamhafte Verbergen der eigenen Versehrtheit lehnt Schlingensief als repressiv empfundene gesellschaftliche Erwartung ab.[229] Vielmehr besteht er darauf, sie auszustellen, womit eine Strategie der Selbstermächtigung verbunden ist. Mit der Entscheidung, seine Verletzung und Verletzlichkeit offen zur Schau zu stellen und als künstlerisches Material nutzbar zu machen, behauptet sich Schlingensief gegen den voyeuristischen Blick, er stellt sich ihm aktiv und – im Beuys'schen Sinne – »modellierend«[230] entgegen. Zugleich sabotiert er dessen Gegenteil, das pietätvolle Wegse-

226 »Tödliche Krankheiten verbirgt man in unserer Kultur gemeinhin vor seinen Mitmenschen, zieht sich zurück, hängt es nicht an die große Glocke – vielleicht, um die anderen nicht bei der ganz normalen Verdrängung des Unausweichlichen zu stören. Schlingensief bricht dieses Tabu«; Behrendt 2009, S. 41. Ella Platschka jedoch weist zu Recht darauf hin, dass – »entgegen der stereotypen ›Selbstbeschreibungen der Moderne‹, dass der Tod verdrängt werde« – durchaus eine gesellschaftliche und künstlerische Sichtbarmachung der Themen Sterben und Tod stattfindet; vgl. Platschka 2020, S. 111. Von einer »omnipresent visibility [of the dead]«, befördert durch den Aufschwung des Digitalen, schreibt gar Kristin Marek: »a visibility, which now has become expansive, quite confusing and nearly impossible to manage, caused by a flood of images present in the most diverse of contexts and media«; Marek 2013, S. 1300.

227 Die ethischen Fragen, mit welchen sich das Publikum hierbei konfrontiert sieht, umreißt Benjamin Wihstutz: »Inwiefern verdränge ich selbst Krankheit und Tod als Möglichkeiten des Daseins? Inwieweit bin ich in meinem Alltag an der Ausgrenzung und Entmündigung der Kranken und Stigmatisierten beteiligt? Wie verhalte ich mich gegenüber einer solchen Selbst- und Fremddarstellung des Sterbens? Möchte ich mir eine solche Aufführung über die Krebserkrankung eines Künstlers überhaupt ansehen?«; Wihstutz 2012, S. 268.

228 Schlingensief 2009, S. 243.

229 Vgl. Moos 2018, S. 281.

230 Im Vorwort seiner Tagebuchpublikation schreibt Schlingensief von der Wichtigkeit, als Erkrankter »seine Ängste auszusprechen und diese – in welcher Form auch immer – zu modellieren«; Schlingensief 2009, S. 9. Dass Krankheit und Angst plastisch form- und

hen, indem er das Publikum offensiv zum Hinschauen und Hinhören drängt und so die ästhetische Distanz der Zuschauer zum Bühnengeschehen aufkündigt. Damit verbunden ist eine Aktivierung des autonomen Rezipienten, der das Gesehene und Gehörte mit sich selbst in Verbindung bringen, es verknüpfen und mit seiner eigenen Geschichte verbinden soll.[231]

Dass dieser Konfrontation ein Schock- und Provokationsmoment innewohnt, ist dem Autor-Regisseur, wie das obige Zitat deutlich macht, bewusst. Nina Schmidt, die sich mit seinem in Buchform veröffentlichten Tagebuch auseinandersetzt, beschreibt Schlingensief treffend als »terrorist writer«.[232] Während er in *Atta Atta* noch mit der Darstellung von Gewalt provozierte – man denke an die Szene der Muttervergewaltigung –, fordert er das Publikum diesmal, gleichsam als *ecce homo,* mit dem schonungslosen Ausstellen seiner Wunden heraus. Auf diese Weise erfüllt Schlingensief das ihm seit seinen sozialpolitischen Aktionen zugesprochene Rollenbild des gesellschaftskritischen Regisseurs, »der Verletztes, Kaputtes, Unheiles auf die Bühne bringt und damit offen zeigt, worüber andere lieber hinwegsehen wollen«[233]. Schlingensief will gegen die Missachtung und Marginalisierung Kranker angehen und zu einem öffentlichen und enttabuisierten Diskurs über Krankheit, Sterben und Tod beitragen:

> Ich kann meine Krankheit, meine Todesangst natürlich auch verschweigen, das will ich aber nicht. Ich will über Krankheit, Sterben und Tod sprechen. Gegen diese Ächtungskultur ansprechen, die den Kranken Redeverbot erteilt. Ich gieße eine soziale Plastik aus meiner Krankheit. Und ich arbeite am erweiterten Krankenbegriff.[234]

Schlingensief stellt die künstlerische Verarbeitung seiner Krankheitserfahrung dezidiert in die Tradition der Beuys'schen Sozialplastik, die das gesellschaftsverändernde Potenzial von Kunst fokussiert. Mit dem ›erweiterten Krankenbegriff‹ – auch hiermit spielt Schlingensief auf die kunsttheoretische Terminologie des Vorbilds an – projiziert er Beuys' Erweiterung des Kunstbegriffs (»Jeder Mensch ist ein Künstler«) auf das Feld ›Krankheit und Leiden‹: Jeder Mensch ist ein Kranker, und jeder Kranke ist ein Künstler. Ausgehend von Beuys' transzendierendem Kreativitätsverständnis, erklärt Schlingensief Kranksein als solches zur Kunst – eine paradoxe Vorstellung, die in der Aussage kulminiert, Krankheit sei »die ultimative perverse Kunstform«[235].

modellierbar gedacht werden, verweist – wie überhaupt der Terminus des Modellierens – auf das Beuys'sche Konzept der Sozialen Plastik.

231 Vgl. Malzacher 2008, S. 43: »Solchermaßen aktiviert und zum Herrscher ermächtigt, trägt er [der Zuschauer] eine merkwürdige Verantwortung für das, was er sieht.« Auf ein solches aktives Sehen und Denken seines Publikums zielt Schlingensief ab.

232 N. Schmidt 2018, S. 130 u. 148.

233 Moos 2018, S. 279.

234 Schlingensief 2009, S. 243.

235 Schlingensief, zit. nach Programmheft *Mea Culpa*, S. 10.

Im Folgenden werde ich untersuchen, wie Christoph Schlingensief in *Kirche der Angst* seine Krankengeschichte kunst- und künstlerdramatisch zur Darstellung bringt. Meine Text- und Aufführungsanalyse beginnt mit dem »Protokoll einer Selbstbefragung«, dem ersten Teil der Theaterinszenierung. Anhand exemplarischer Szenen ist zu eruieren, auf welche Kunstdiskurse und -motive, auf welche intertextuellen und intermedialen Bezugnahmen der Autor-Regisseur im Inszenieren seines Tagebuchs zurückgreift. Der Fokus liegt zum einen auf Schlingensiefs Vervielfachung der Medien, zum anderen auf der Aufspaltung und Multiplikation seiner selbst – beides ist miteinander verzahnt. In der Auseinandersetzung mit den auf der Bühne evozierten Selbstbildern des Künstlers wird der Imago des todgeweihten Kranken, die den Kern von Schlingensiefs theatraler Selbstdarstellung bildet, besondere Aufmerksamkeit zuteil.

Der zweite Teil meiner Analyse widmet sich der im Stück zelebrierten Messfeier, dem »Requiem für einen Untoten«. Es gilt, Schlingensiefs Referenzen auf Joseph Beuys und auf die Fluxus-Bewegung um George Maciunas erstmals umfassend zu analysieren. So wird es möglich, nachzuvollziehen, wie der Autor-Regisseur die von Maciunas und Beuys geführten Kunst- und Künstlerdiskurse um Krankheit und Versehrung appropriiert und in selbstreferenzieller Wendung für sein Kunst- und Künstlerdrama fruchtbar macht. Abschließend nehme ich die Szenen der Eucharistiefeier in den Blick, die mit Bezugnahmen auf Heiner Müller aufgeladen sind und die in Schlingensiefs Bühnenauftritt als Künstlerpriester gipfeln.

3.1 »Protokoll einer Selbstbefragung«

In ihrer Arbeit *Sterben lernen: Christoph Schlingensiefs autobiotheatrale Selbstmodellierung im Angesicht des Todes* untersucht Johanna Zorn, wie Schlingensief in seiner Krankheitstrilogie autobiografische Redefiguren in das Medium Theater überführt, um auf der Bühne eine umfassende rückblickende Lebensbetrachtung mit intermedialen Mitteln zu inszenieren.[236] Während Zorn also die autobiografische Signatur von Schlingensiefs Spätwerk – in seiner »Spannung zwischen Fakt und Fiktion, eigenen und fremden Lebens«[237] – fokussiert, gilt das Augenmerk der vorliegenden Studie der dezidiert künstlerdramatischen Selbstinszenierung des Autor-Regisseurs in *Kirche der Angst*. Hier rücken die in das Theaterstück eingelassenen intermedialen Zitate, die in der Forschung bislang wenig Berücksichtigung fanden, ins Blickfeld. Auch möchte ich der Frage nachgehen, welche postdramatischen Inszenierungsstrategien Schlingensief einsetzt, um seine Ego-Texte in sein Kunst- und Künstlerdrama zu integrieren.

236 Zorn 2017.
237 Ebd., S. 25.

»Das Kunstwerk«, so erklärt der Autor-Regisseur, »strahlt dann am meisten, wenn es sehr verwandt ist mit der Person des Künstlers.«[238] Nun ist *Kirche der Angst* mit Schlingensief nicht bloß verwandt, es scheint mit ihm geradezu verwachsen zu sein. Umso diffiziler wird es für den Rezipienten dieser theatralen Selbstdarstellung, zwischen Schlingensiefs privater Identität und seiner Künstlerrolle, zwischen seiner Person und Persona zu unterscheiden.[239] Elfriede Jelinek, die wenige Tage vor dem Tod des mit ihr befreundeten Autor-Regisseurs den Text *Schlingensief* verfasst, pointiert darin dessen autoreferenzielle Agenda wie folgt: »[D]ie entscheidenden Texte kommen ja immer aus seiner, des Regisseurs eigener Erfahrung, egal, wer sie letztlich geschrieben hat, meist er selber. Alles er. Alles seins. Das macht es zur Kunst.«[240] Die Autorin setzt hier – im Rekurs auf die avantgardistische Denkfigur der Untrennbarkeit von Kunst und Leben – Künstler und Kunstwerk gleich. Mithin werden Schlingensiefs Texte und Projekte als unmittelbarer Ausdruck seines genuinen Selbst ausgewiesen. Damit spricht Jelinek zugleich Schlingensiefs selbstreferenziell ausgerichtete Appropriationspraxis an. In seinen Inszenierungen gelingt es Schlingensief, sich Material anderer – Fremdarbeiten und -texte (›egal, wer sie letztlich geschrieben hat‹) – anzueignen, um dieses auf seine Person und Geschichte zu beziehen.[241]

In seinen letzten Theaterarbeiten ist das von Schlingensief ausgestellte Selbst ein prekäres, von der Krankheit bedrohtes. Im *Tagebuch einer Krebserkrankung* konstatiert er:

> Einen Moment zu haben, wo nicht alles schon wieder auf der Bühne oder auch im Leben ausgesprochen ist, so eine Grenze, eine Hemmung zu spüren, ist ganz wichtig und richtig. Dennoch habe ich gerade bei dieser Scheiße hier keine Lust, alles in mich reinzufressen, immer nur alles nach innen zu kehren. Gestern habe ich auch mit meiner Mutter darüber geredet, dass ich wohl sehr viel von meinem Vater habe, dass er aber seine Sache, zum Beispiel seine Ängste wegen der Erblindung, nicht herausschreien konnte. Er konnte sich nicht entäußern, so kommt es mir jedenfalls vor.[242]

Gegen das In-sich-Hineinfressen stellt der Autor-Regisseur das befreiende Herausschreien seiner Ängste – ihre ›Entäußerung‹. Im Fall von *Kirche der Angst* findet Schlingensiefs selbsttherapeutische Entäußerung in der Öffentlichkeit des Theaters statt. Im Rahmen einer »ästhetische[n] Bewältigungstechnik«[243] wird sein prekärer Seinszustand performativ verhandelt, ästhetisiert und diskursiviert. »Die Erkrankung vor sich zu stellen, sie und sich selbst von außen zu betrachten – dieser ganzheitliche Blick ist wichtig und hilfreich«, hält Schlingensief im Vorwort seines publizierten

238 Schlingensief, zit. nach Möller 2008, S. 6.
239 Vgl. Bächle 2011, S. 357.
240 Jelinek 2010.
241 Auch Daniel Kletke weist darauf hin, dass Schlingensief »sich in, durch und mittels anderem und anderen immer wieder selber abbildet und zentral positioniert«; Kletke 2008, S. 54.
242 Schlingensief 2009, S. 18.
243 Degeling 2018a, S. 189.

Tagebuchs fest.[244] Das Duisburger Theaterprojekt ermöglicht Schlingensief, einen solchen Blick ›von außen‹ auf das eigene Schicksal zu werfen und die Krankengeschichte auf der Bühne künstlerisch zu modellieren.

3.1.1 Vervielfachung der Medien

Die radikale »Selbstverwertung«[245] des Künstlers – das Ausstellen seiner Ängste und seiner Verzweiflung im Angesicht des Todes – birgt aufseiten des Publikums Irritationspotenzial. Benjamin Wihstutz bezeichnet die Intimität der diaristischen Aufzeichnungen in *Kirche der Angst* als »teilweise verstörend«[246]. Über die zu Beginn des Stücks eingeblendete Videosequenz, die Schlingensief weinend im Bett zeigt – er wimmert: »Bitte nicht berühren! Nicht berühren jetzt. Es soll mich keiner mehr berühren!« –, schreibt Florian Malzacher in seinem der Schlingensief'schen Krankheitstrilogie gewidmeten Aufsatz *Citizen of the Other Place. A Trilogy of Fear and Hope*:

> The way he lies there, recorded on video, fatally ill a few months before, crying, in despair […]. The plaintive voice and the ailing man are uncanny, unpleasant, distant and intrusive at the same time – in short, obscene. […] Do we want to see this? Do we want to get so close to him? Is it honest sharing, exhibitionism, or emotional blackmail?[247]

An dieser Stelle erscheint mir wesentlich, auf eine Aussage Thomas Wördehoffs hinzuweisen. Über »das berührendste Lamento«, das er seit Langem gehört habe, sagt der damalige Chefdramaturg der Ruhrtriennale: »Verschiedene Leute haben ihm [Schlingensief] vorgeworfen, das sei ein sehr exhibitionistischer Vorgang. Das sehe ich nicht so. Ich sehe es als Kunstvorgang. Er hat diese Passage kalt beurteilt und bewusst in die Partitur des Abends eingefügt.«[248] Wördehoff spricht einen grundlegenden Aspekt der Schlingensief'schen Verwertungslogik an, nämlich den kalkuliert-strategischen Einsatz persönlich-intimen Materials und seiner Authentizitätseffekte. Was Malzacher und mit ihm Theaterkritiker, die den Videoclip des weinenden Künstlers für eine Originalaufnahme aus dem Krankenhaus halten, nicht wissen: Das besagte Video wurde – Jahre vor Schlingensiefs Krebsdiagnose – während der *Parsifal*-Proben, im Hotelzimmer nach einer Auseinandersetzung mit der Wagner-Familie, aufgenommen.[249] Indem Schlingensief diese Aufnahme unkommentiert in

244 Schlingensief 2009, S. 9f.
245 Platschka 2019, S. 258.
246 Wihstutz 2012, S. 266.
247 Malzacher 2010, S. 191.
248 Thomas Wördehoff, in: Beyer et al. 2011, S. 174.
249 Vgl. Kovacs 2017, S. 77f. Frieder Schlaich, der als Filmproduzent mit Schlingensief zusammenarbeitete und als Betreiber der Filmgalerie 451 das Schlingensief-Filmarchiv betreut, bestätigte die Bayreuther Herkunft des Videoclips; vgl. Frieder Schlaich an die Verfasserin, 19. Juli 2021.

den von seinen Krankheitserfahrungen bestimmten Kontext von *Kirche der Angst* montiert, suggeriert er dem Theaterpublikum, seinen im Clip zur Schau gestellten Schmerz mit der Diagnose zu assoziieren – und die beklemmenden Videobilder demnach in Schlingensiefs jüngster Vergangenheit zu verorten. Zutreffend spricht Ella Platschka mit Blick auf die ›Verwertungsanlage Schlingensief‹ von der »Parallelität unmittelbarer Selbstbetroffenheit und selbstdistanziertem Projektmanagement«[250]. Der Autor-Regisseur, der die Darstellung seiner Krankheit dramaturgisch durchzugestalten weiß, zieht faktuale ebenso wie fiktionale Elemente seiner Biografie und Persona heran, um sie mittels Montage und Collage ästhetisch zu transformieren und so auf der Bühne Momente fiktiver Authentizität entstehen zu lassen.[251] Selbst seinem guten Freund und Wegbegleiter Klaus Biesenbach war daher nie klar, was bei Schlingensief nun »Kunst und was Leben war, was erfahrene Realität, was imaginierte Realität, was auf reiner Fiktion und was auf Tatsachen beruhte«.[252] Schlingensief macht es dem Publikum seiner Selbstinszenierung geradezu unmöglich, den Anteil ›realer‹ respektive ›fiktiver‹ biografischer Elemente zuverlässig auszumachen und auseinanderzuhalten – er operiert mit einer für das Postdramatische typischen »Strategie und Ästhetik der Unentscheidbarkeit«[253]. Im Übrigen ist die Unterscheidung zwischen Fakt und Fiktion, zwischen ›echter‹ und ›fiktiver‹ Authentizität für das Künstlerdrama unerheblich. Entscheidend ist Schlingensiefs Inszenierung seines autofiktionalen Materials unter kunst- und künstlerdramatischen Vorzeichen. Vor diesem Hintergrund ist zu konstatieren, dass sich das »Bitte nicht berühren!«-Video nahtlos in das von ihm propagierte Krankheitsnarrativ einfügt, das die Entstehung seines Lungenkarzinoms ursächlich mit den Erfahrungen in Bayreuth verknüpft. Ferner funktionalisiert Schlingensief das Video für seine Arbeit am Topos des leidenden Künstlers, der dem gesamten Kunst- und Künstlerdrama zugrunde liegt: Der Video-Clip weist ihn als *homo dolorosus* aus. Auf die in *Kirche der Angst* aufgerufene Konfiguration des Künstlers als Schmerzensmann, mitsamt den damit verbundenen christologischen Implikationen, werde ich später noch genauer zu sprechen kommen.

Zwar evoziert Schlingensief das Biografische explizit als Deutungsmuster seines Theaterstücks, zugleich aber stört und unterwandert er diese biografische Lesart, indem er verfremdende Strategien und metatheatrale Marker einsetzt, die sein Kunst- und Künstlerdrama deutlich als eine mit künstlerischen Mitteln geformte Selbstinszenierung ausweisen. So erreicht Schlingensief etwa durch das Aufteilen seines Ego-Textes auf mehrere Schauspielerinnen und Schauspieler eine Ent- bzw. Überindividualisierung seiner Krankengeschichte. Mithin wird die gesellschaftliche Funktion des Künstlers als Projektionsfigur und überindividuellen Stellvertreters postdramatisch reflektiert: Das Künstler-Ich erscheint nicht mehr als klar konturiertes Individuum,

250 Platschka 2020, S. 135.
251 Vgl. Knapp 2015, S. 239.
252 Biesenbach 2013, S. 20.
253 H.-T. Lehmann 2015, S. 171.

sondern – in einem »Theater der Stimmen«[254] – in multiple Persönlichkeitsfragmente und Rollensegmente aufgespalten: »Schlingensief speaks via a polyphony of voices. Sometimes via Margit Carstensen, whose unmistakable cadences seem to merge with the breathless, often faltering tone of the dictaphone recordings. Sometimes unctuously derisive (Stefan Kolosko), sometimes childishly naive (Mira Partecke), sometimes with smiling friendliness (Angela Winkler)«.[255] Zum einen entspricht die zur Schau gestellte Ich-Fragmentierung dem Zustand des traumatisierten, aufgrund von Krankheit und Leiden dissoziierten Selbst. Zum anderen spiegelt sie die Dezentrierung des postmodernen Subjekts, das sich des Pluralismus seiner oftmals disparaten Identitäten bewusst ist. Der Dekonstruktionsmaxime des Poststrukturalismus Rechnung tragend, äußert sich Schlingensief in einem Gespräch mit Alexander Kluge im Jahr 1999 über seine Arbeit: »Das Sich-Selber-Fragmentieren, das ist das wirklich Erstrebenswerte und das Sinnvolle. Das Defragmentieren ist eigentlich nur ein Aufräumen.«[256]

Als postmoderner Künstler spielt Schlingensief von Beginn seines öffentlichen Auftretens an mit der Aufspaltung seiner selbst, was sich nicht zuletzt in seinen zahlreichen Künstlerpseudonymen niederschlägt. Als Musiker tritt er als Roy Glas auf. Im Abspann seiner in den 1980er-Jahren gedrehten Filme wird er in diversen Funktionen – als Schauspieler, Sprecher, Kameramann oder Cutter – unter den Namen Christoph Schlinkensief und Christopher Krieg aufgeführt.[257] Im Theater firmiert er unter dem Pseudonym Thekla von Mülheim als Bühnenbildnerin seiner Inszenierungen. Zum Jahreswechsel 2008/09 ruft Schlingensief die »Peter Deutschmark Gallery« als eigenen Vertrieb ins Leben, um darüber seine Kunst zu vermarkten.[258] Auch im privatmythologischen Erzählen seiner Familiengeschichte kokettiert der Autor-Regisseur mit der Vorstellung eines multiplen Selbst, wenn er berichtet, dass er für seine Eltern, die sich sechs Kinder wünschten, als Einzelkind den sechsfachen Nachwuchs habe kompensieren müssen: »Ich bin also seit 1960 auf der Welt und habe den Auftrag, sechs Kinder darzustellen. Sechs Personen in mir am Start, die bis heute tun und machen – eine sechsfache Belichtung, eine Totalschizophrenie.«[259] In *Kirche der Angst* bringt Schlingensief das Konzept der dezentrierten Subjektivität, noch deutlicher als in *Atta Atta*, auf die Bühne, um dem Publikum vor Augen zu

254 Ebd., S. 274.

255 Malzacher 2010, S. 192.

256 Schlingensief/Kluge 1999, Min. 12:33–12:44 (Transkription der Verfasserin).

257 Vgl. Gebbers 2013, S. 45, Anm. 4.

258 Hierzu Carl Hegemann: »Peter Deutschmark – das war sein [Schlingensiefs] ironisches Verhältnis zum Kunstmarkt. Die eigene Galerie hieß ›Deutschmark‹, Deutsche Mark. Damit hatte er signalisiert: ›I'm only in it for the money‹. Es handelte sich um Christophs eigenen Vertrieb. Das war reine Parodie, er hatte ja einen offiziellen Galeristen in Zürich«; Hegemann im Gespräch mit der Verfasserin, 22. Januar 2021.

259 Schlingensief 2012, S. 45. Einen schizophrenen Charakter spricht Schlingensief auch seinem Werk zu: »Eine Form von Schizophrenie war für meine Arbeit und mein Leben schon immer typisch«; Schlingensief, zit. nach Gaensheimer 2011 a, S. 19.

führen, »dass wir alle nicht so scharf umrissen und stabil gebaut sind«[260]. Indem er die Darstellung seiner selbst auf mehrere Schauspieler, Sprecherinstanzen und »mediale Apparaturen«[261] aufteilt, spielt er der postdramatischen Auflösung von Figuration zu: Identität ist fragil, das Ich sind viele.

3.1.1.1 Zellenbilder und Kindheitsfilme

Die erste Szene von *Kirche der Angst* ist im Regiebuch mit der Überschrift »Geburt« versehen.[262] Eine auf die obere Leinwand projizierte Texttafel kündigt, in kursiver, kindlich anmutender Schreibschrift, das »Protokoll einer Selbstbefragung« an. Mikroskopisch vergrößerte Videobilder einer Eizelle greifen den Szenentitel auf: Der biologische Prozess der Zellteilung symbolisiert den Ursprung allen Lebens – auch desjenigen Schlingensiefs. Somit beginnt der Autor-Regisseur sein Kunst- und Künstlerdrama mit der lebensgeschichtlichen Eingangsformel des Geborenwerdens. Präsentiert wird jedoch kein spezifisches, einzigartiges Ereignis, vielmehr betonen die Zellenbilder den überindividuellen Charakter der Geburt. Ganz in diesem Sinne wird uns Schlingensief im Messteil der Inszenierung als »[e]in Mensch, wie wir, wie du, wie ich, wir alle«[263] vorgestellt.

Die medizinischen Schwarz-Weiß-Aufnahmen, die beim Publikum Erinnerungen an den Biologieunterricht auslösen mögen, besitzen zugleich ein unheimliches Potenzial, das durch den Einsatz von Musik verstärkt wird: Die sie begleitende Soundkulisse – ein Klangteppich aus grellem Rauschen und beklemmenden Orgelklängen des französischen Komponisten Jean Guillou – verleiht den Bildern Unheilvolles. Das Wissen um Schlingensiefs Krebserkrankung lädt sie ambivalent auf. Demnach können sie sowohl einen natürlichen, lebenspendenden Vorgang repräsentieren als auch als Beginn einer pathologischen Zellvermehrung und damit als Hinweis auf die lebensbedrohliche Krankheit des Regisseurs gelesen werden. Hier, wie an zahlreichen weiteren Stellen des Stücks, sind Leben und Sterben untrennbar miteinander verwoben.

Schließlich lässt Schlingensief die sich teilenden Zellen mit George Brechts Fluxfilm *Entrance to Exit* (1965) überblenden: Auf der Leinwand erscheint das Wort »Exit«, in schwarzen Versalien auf weißem Grund.[264] Die Assoziationen, die mit

---

260 Schlingensief 2012, S. 46.
261 Zorn 2017, S. 105.
262 Regiebuch *Kirche der Angst*, S. 1.
263 Ebd., S. 16.
264 *Fluxfilm Anthology* 1962–1970: Fluxfilm 8. Darüber hinaus könnte Schlingensief mit dem Signalwort »Exit« eine Anspielung auf die Karfreitagsaktion *Friedensfest* (1972) von Joseph Beuys und Jonas Hafner verbunden haben. Im Zuge dieser Performance in Mönchengladbach drückte Beuys einen mit Essig vollgesogenen Schwamm auf einer Kirchentür aus und schrieb das Wort ›Exit‹ dazu – eine kirchenkritische Botschaft, da sich ›Exit‹ auf »das Scheitern des sozialhumanen Anspruchs der christlichen Idee durch die Institution Kirche«

dieser Überblendung einhergehen, sind vielfältig und nicht weniger ambivalent – sie reichen vom Ausgang des Geburtskanals als Eingang in die Welt bis hin zum Tod (lat. *exitus*) als Ausgang aus dem Leben. Kunst- und künstlerdramatisch relevant ist jedenfalls, dass Schlingensief diese Eröffnungsszene, die auf seine Geburt anspielt, mit Fluxus assoziiert. Die angedeutete Filiation ist dem Fluxus-Oratorium buchstäblich eingeschrieben: Sie kennzeichnet Schlingensief als ein Kind der Avantgarden.[265]

Auf Bilder der Geburt folgen in der dritten Szene – entsprechend der Chronologie der Künstlervita – Bilder aus Schlingensiefs Kindheit. Es handelt sich um grobkörnige Schwarz-Weiß-Aufnahmen aus dem Urlaub, die mit der Doppel-8-Kamera des Vaters gedreht wurden. Zu sehen ist der kleine Christoph mit seiner Mutter am Strand, es gehen starke Windböen, das Kleid der Mutter flattert. Der Junge lässt Sandkörner durch seine Finger rieseln. Schilfgras biegt und schüttelt sich im stürmischen Wind. In einer Sequenz rennt Christoph eine Düne hinab und stürzt, in der nächsten zieht der Vater ihn an den Füßen durch den Sand. Anhand dieser Aufnahmen, im nostalgischen »Look des familiären Amateurfilms«[266], erhält das Theaterpublikum Einblick in eine unbeschwert wirkende Kindheit. Dabei scheint das unwiderruflich Vergangene paradox real, angesiedelt in einer Sphäre des Dazwischen, zwischen dem Hier und Jetzt und der Vergangenheit – was Roland Barthes für die Fotografie konstatiert, trifft auch auf das Bewegtbild zu: »ce que je vois, ce n'est pas un souvenir, une imagination, une reconstitution, […], mais le réel à l'état passé: à la fois le passé et le réel«.[267] Umso größer ist die Betroffenheit der Zuschauer, da die in den Bildern vermittelte Realität der sorgenfreien Familie und des glücklich spielenden Kindes mit der von Krankheit und Todesnähe überschatteten Realität des erwachsenen Schlingensief kollidiert. Diesen Kontrast inszeniert der Autor-Regisseur eindrucksvoll, indem er die auf die Bühnenleinwände projizierten Kinderfilme akustisch mit einer Tonbandaufnahme aus dem Krankenhaus untermalt. Die Umschrift des O-Tons, in dem Schlingensief von seinem Gespräch mit dem ihn untersuchenden Arzt berichtet, ist im Regiebuch abgedruckt:

> [D]er Tumor [könnte] zum Beispiel Absiedelungen vornehmen … das könnte sein … das wäre einfach möglich … er [der Arzt] sagt deshalb so schnell wie möglich von

---

beziehen soll: »Denn Christus hatte am Kreuz gerufen: ›Mich dürstet‹, und er wurde mit einem Essigschwamm verspottet. Beuys überträgt mit seiner Aktion dieses Beispiel von Inhumanität auf die Kirche selbst, die sich als Nachfolge Christi versteht, und geißelt damit das Scheitern dieser Institution, weil sie – im Dogmatismus gefangen – keine Antwort auf die sozialen und geistigen Probleme des Individuums und der Gesellschaft bieten kann; christliche Idee und kirchliche Praxis klaffen weit auseinander«; Adriani/Konnertz/Thomas 1994, S. 125.

265 Zu Schlingensiefs Referenzen auf Fluxus siehe ausführlich unten, S. 301–323.

266 Ralfs 2011, S. 310. Damit ist der Film als klassisches Erinnerungsmedium angesprochen.

267 Barthes 1980, S. 130. – »Was ich sehe, ist keine Erinnerung, keine Einbildung, keine Wiederherstellung […], sondern das Reale im Zustand des Vergangenen: Vergangenheit und Realität zugleich« (Übersetzung der Verfasserin).

> Dr. Kaiser, Prof. Kaiser sich den Tod da rausschneiden lassen … und was dann kommt, sagt er … ist eben ein neues Leben … das heißt … Sie werden ab Samstag ein neues Leben leben … und zwar … das wird ganz anders als das bisherige … und da spielen auch keine großen Pläne mit, was jetzt in 'nem Jahr ist oder sowas … er sagt wenn Sie das im Internet googlen oder wenn Sie nachlesen … Prognose für diese Sache ist nicht gut … […] Sie werden High Tech Chemo kriegen … es wird vorgesorgt werden. Sie müssen aber wissen, dass Sie eben jeden Tag leben als wäre es eben auch Ihr letzter Tag … so hat er gesagt … und ich sag' was heißt das … kann das ja eben sein mit … da kommt hier was und da was … sagt er Herr Schlingensief, das kann ja auch kein Mensch wissen, dass … weder im positiven wie im negativen … aber es ist natürlich so, dass man davon ausgeht, dass da etwas dann plötzlich nochmal auftaucht und … das kann alles sein […][268]

Da die Umschrift auch Schlingensiefs zahlreiche Sprechpausen transkribiert, verleiht sie seiner stockenden Rede textbildlich Ausdruck. Dieserart vermittelt sich dem Leser die Fassungslosigkeit des Künstlers, der ob der niederschmetternden Diagnose gegen die eigene Sprachlosigkeit anzukämpfen sucht. Denn während er zunächst noch bemüht ist, das Arztgespräch nüchtern zu referieren, wird Schlingensiefs Stimme im Laufe der Aufnahme zunehmend brüchig, ehe er tränenerstickt ausruft: »Das ist unbegreiflich! Was das Schicksal da macht! Was das soll? Ist mir unbegreiflich …«[269] Schmerz und Unbegreiflichkeit übertragen sich auf das Publikum, das durch die Simultaneität von Toneinspielung und Filmbildern dazu angehalten ist, den unbeschwerten Jungen mit dem schwerkranken, verzweifelten Schlingensief kurzzuschließen und die unauflösliche Spannung, die sich zwischen kindlich-naiver Lebensfreude einerseits und tödlicher Diagnose andererseits entfaltet, auszuhalten.

Doch das »lost paradise«[270] der Kindheit erweist sich nur auf den ersten Blick als »heile Welt« und damit als utopischer Gegenentwurf zur »Unheilswelt« des Erwachsenen.[271] In dem von Schlingensief ausgewählten Filmmaterial fallen Bilder auf, die sich als Symbole der Vanitas und des Memento mori zu erkennen geben. Das im Wind schwankende Schilfrohr etwa fungiert im Alten Testament als »Bild für das richtende Handeln Gottes, das Menschen erschüttert«.[272] Der Sand, der zwischen Schlingensiefs Kinderfingern zerrinnt, evoziert die Vanitasallegorie der Sanduhr, die

268 Regiebuch *Kirche der Angst*, S. 2. Im publizierten Tagebuch Schlingensiefs ist diese Aufzeichnung nicht enthalten.

269 Ebd.

270 Wilhelms 2019, S. 111. Am Beispiel von Vladimir Nabokovs literarischer Autobiografie *Speak, Memory* (1967) analysiert Kerstin Wilhelms, wie der Autor seine Kindheit als raumzeitliche Utopie inszeniert: »It is a utopia of immortality and a sheer endless memory«; ebd., S. 126. Anders als Nabokov unterläuft Schlingensief die Vorstellung der »childhood as utopia«, indem er – durch den Inszenierungszusammenhang – die Vanitas- und Memento-mori-Motivik seiner Kindheitsfilme zum Vorschein bringt. So erscheint das verlorene Glück der Kindheit durch vorausdeutende Zeichen des Todes kontaminiert.

271 Als einen solchen utopischen Gegenentwurf interpretiert Carla Dauven-van Knippenberg die in *Kirche der Angst* abgespielten Familienfilme Schlingensiefs; vgl. Dauven-van Knippenberg 2013, S. 151.

272 Metzner 2008, S. 162.

die unaufhaltsam verrinnende Zeit, mithin die Endlichkeit des Lebens versinnbildlicht. Auch jene Filmsequenzen, die den mit einem Spielzeuggewehr ausstaffierten Jungen zeigen, der den Gewehrlauf zuerst zielend auf den Betrachter richtet, um dann selbst wie tot zusammenzusacken, sind augenfällige Todesevokationen, die retrospektiv als unheilvolle Vorzeichen gedeutet werden können, die das Schicksal Schlingensiefs vorwegnehmen.[273] Sie stellen sein filmisches Selbstporträt in eine Tradition des Künstlerselbstbildnisses, das – das Motiv des Todes aufgreifend – an die Vergänglichkeit alles Irdischen gemahnt und das eitle Erfolgsstreben und die Verherrlichung des Künstlers selbstkritisch konterkariert: *vanitas vanitatum et omnia vanitas*.[274] »Nichtigkeit, alles ist Nichtigkeit«, deklamiert auch Margit Carstensen in der später folgenden Totenmesse aus dem alttestamentarischen Buch Koheleth.[275]

Die von Schlingensief immer schon kultivierte lebensgeschichtliche Kohärenzstiftung[276] – die Vorstellung schicksalhafter Vorbestimmung und Verknüpfungen – exerziert der Künstler entlang seiner Kindheitsfilme. In ihnen offenbart sich die von ihm sogenannte »Urszene«[277], mit der er seine frühe Initiation in die Welt des Films begründet: »Ich war acht Jahre alt und mein Vater hantierte mit seiner neuen Doppel-8-Kamera herum, machte Aufnahmen beim Familienspaziergang, im Sommerurlaub am Strand von Norderney, bei Bauer Mewes im Sauerland, überall, wo wir unterwegs waren.«[278] Die Filmkamera wird zur ständigen Begleiterin, mit deren Funktionsweise der Junge vertraut ist. Im Gespräch mit Biesenbach führt Schlingensief aus:

> Vom Ansatz her – auch wenn ich jetzt in einem Buch gelesen habe, dass man nicht privatmythologisch werden sollte – ist es natürlich so, dass ich als Kind mit der Kamera meines Vaters aufgewachsen bin, die war einfach da, die Kamera, die hat mir gefallen. Mein Vater hat damit alles gedreht, was es irgendwie gab, und irgendwann hat er diese Kamera falsch benutzt, indem er sie doppelt belichtet hat.[279]

---

273 Der unbelastete Blick in die Vergangenheit ist für den Kranken nicht mehr möglich – in seinem Tagebuch bedauert Schlingensief, »sich nicht mehr unbeschwert an die eigene Vergangenheit erinnern zu können«; Sobottka 2020, S. 176.

274 Vgl. Calabrese 2006, S. 307.

275 Regiebuch *Kirche der Angst*, S. 25f.

276 Schlingensiefs lebensgeschichtliche Kohärenzstiftung operiert nicht nur retrograd – man denke beispielsweise an die von ihm oft erzählte Anekdote von seiner ersten Beuys-Begegnung als angeblich Sechzehnjähriger, auf die er fortan die in seinen Arbeiten eingelassenen Referenzen auf das Künstlervorbild zurückbezieht –, sondern auch antizipatorisch. So verkündet Schlingensief in einem Presseinterview während seiner Bayreuther *Parsifal*-Proben, an die Künstlervita Heiner Müllers anschließend: »Ich bin der festen Überzeugung, dass ich nach ›Parsifal‹ Krebs kriege, wie Heiner Müller«; Schlingensief/Laudenbach 2004.

277 Vgl. Schlingensief 2012, S. 42–46.

278 Ebd., S. 42.

279 Schlingensief/Biesenbach 2011, S. 304. Die irrtümlich entstandene Doppelbelichtung des vom Vater aufgenommenen Films beschreibt Schlingensief in seinen Memoiren als »Revolution der Irritation«, die er – im Leben wie im Arbeiten – produktiv zu machen

Die damals durch den Vater versehentlich herbeigeführte Doppelbelichtung entwickelt der Autor-Regisseur zum produktiven Inszenierungsprinzip: Mittels Collagen, Überblendungen und Mehrfachbelichtungen lässt Schlingensief Szenen medialer Übermalungen entstehen, die für sein postdramatisches Theater – und somit auch für *Kirche der Angst* – kennzeichnend sind. Die in *Kirche der Angst* gezeigten Super-8-Filme des Vaters dokumentieren Schlingensiefs frühe Verbindung zum Film als »Kunstform seiner Familie«[280], der er gleichsam ein Denkmal setzt. Hier scheint der aus Künstlerviten bekannte Topos des ›schicksalhaften Künstlertums‹ durch. Zwar bleibt die Porträtierung des Künstlers als Wunderkind früh entwickelten künstlerischen Talents aus, gleichwohl weisen Schlingensiefs Kindheitsfilme – an die Vorstellung von Prädestination und Auserwähltsein anknüpfend – auf die zentrale Bedeutung hin, die dem Medium Film fortan in seinem Leben und Arbeiten zukommen sollte: »In erster Linie bin ich Filmemacher«.[281]

3.1.1.2 Ein Orchester der Stimmen

Nachdem die visuelle Dimension dieser dritten Szene und ihre kunst- und künstlerdramatische Wirkungsweise in den Blick genommen wurde, will ich nun zu der Frage zurückkehren, wie Schlingensief über *den Text* seiner diaristischen Diktafonaufnahmen inszenatorisch verfügt. Zunächst ist hier der Stellenwert der Stimme(n) anzusprechen. »Postdramatisches Theater behandelt Stimmen nicht mehr allein als Medien dramatischer Sprache und psychologischer Figuren, sondern stellt sie als sinnlich-materielle Phänomene aus«, schreibt Jenny Schrödl.[282] Ebendiese Materialität spielt in *Kirche der Angst* eine wesentliche Rolle. Zuerst ist die Stimme des

---

suchte: »Ich glaube, von da an fing das an mit den Fragen: Was ist denn da los? Was stimmt denn da nicht? Wo ist der Fehler? Und später dann: Was ist, wenn das gar kein Fehler war? Wenn wir in Wahrheit alle doppelt, dreifach, vierfach belichtet werden? Wenn das Leben der Hauptdarsteller ist, der unsere Pläne ständig durchkreuzt, der unsere Ideen, wie unser Leben sein müsste, permanent hintertreibt? Und wir alle wahnsinnig damit beschäftigt sind, diese Mehrfachbelichtungen und Überblendungen zu ignorieren bzw. zu bekämpfen, statt sie produktiv zu nutzen?«; Schlingensief 2012, S. 44f. Mithin gebraucht Schlingensief Film als Metapher für das Leben.

280 Biesenbach 2013, S. 29.

281 Schlingensief/Kluge 2013. Im Gespräch mit Hans Ulrich Obrist beschreibt Schlingensief seine bereits in der Kindheit mit dem Medium Film gesammelten Erfahrungen als »sehr pur und rein«: »Und das ist auch das, was ich daran so schätze, dass diese Erfahrungen für mich im Großen und Ganzen – manche mögen's naiv nennen – einfach wie angewachsen sind, es hat sich einfach so ergeben, ich hab's so gelernt. Und ich kann's eben benutzen, ich weiß auch, wenn ich mit der Bolex drehe und kurbele, wie oft ich vordrehe, wie oft ich zurückdrehe, wann ich was doppelt belichte, wann nicht, welche Blende ich benutze. Das ist einfach im Blut drin und das ist also angewachsen«; Schlingensief/Obrist 2011, S. 304.

282 Schrödl 2009, S. 169. Zur Stimme im postdramatischen Theater siehe ferner H.-T. Lehmann 2015, S. 274–283 sowie ausführlich Schrödl 2012.

Autor-Regisseurs zu nennen, die mal in stockender, mal in schneller Rede von authentischen Gefühlszuständen berichtet. Sie ertönt hauptsächlich aus dem Off, als körperlose, akusmatische Tonbandstimme.[283] Hans-Thies Lehmann weist darauf hin, dass die körperlose Stimme mit dem Tod assoziiert ist: »Was bedeutet es, wenn der Körperklang der Stimme immer häufiger von jeder Körperlichkeit losgelöst erscheint? Unter anderem dies: Jede abgelöste Stimme kommt aus dem Hades, erinnert an die Todverfallenheit.«[284] Dass die Zuschauer Schlingensief zunächst nur hören, nicht aber sehen können, verstärkt das sinnliche Affizierungspotenzial seiner Stimme, die in »akustische[r] Großaufnahme«[285] erscheint und so eine besondere Präsenz erhält. Über die Stimme des Künstlers vermittelt sich seine emotionale Verfasstheit – seine Verzweiflung, seine Angst, sein Entsetzen –, sie macht das zuhörende Publikum betroffen und löst durch Nähe- und Intimitätsproduktion ein Mitleiden an Schlingensiefs Schmerz aus. Als Signum von Identität und Individualität wird die Stimme zum akustischen Schauplatz des existenziellen Bedrohtseins, insofern Schlingensief auch und gerade ihr Versagen vorführt: das Stocken und Stottern, schließlich das Verstummen. Elementar ist der dokumentarische Charakter der Aufzeichnung: Der Umstand, dass es sich – im Augenblick der Aufnahme – nicht um fingierte, sondern um echte Gefühle des Künstlers handelt, potenziert die Intensität des Hörerlebnisses.

Auf diese Weise treibt Schlingensief in *Kirche der Angst* ein paradoxes Spiel von Präsenz und Absenz. Mit dem Einspielen seiner Stimme evoziert er die Anwesenheit seiner Person im Raum: »Die sprechende Person ist die *anwesende Person* par excellence«[286]. Begleitet wird sie von den Filmbildern seines kindlichen Selbst. Dieser

---

283 In der Forschung ist Katharina Matschnig die Erste, die der akusmatischen Dimension der Schlingensief'schen Off-Stimme Rechnung trägt; siehe Matschnig 2014, S. 19f. Vgl. später auch Zorn 2017, S. 168 und Ralfs 2019, S. 210. Der Filmtheoretiker Michel Chion prägte den Begriff des *acousmêtre* für solche Tonphänomene, die *off screen* stattfinden, deren Quelle im Film also vorsätzlich nicht gezeigt wird. Ihnen – und im Besonderen der akusmatischen Stimme – spricht Chion ein beunruhigendes, spannungserzeugendes Potenzial zu. »Being in the screen and not, wandering the surface of the screen without entering it, the acousmêtre brings disequilibrium and tension«; Chion 1999, S. 24. Da die Zuschauer von *Kirche der Angst* die Tonbandstimme dem Autor-Regisseur Christoph Schlingensief zuzuordnen vermögen – freilich unter der Voraussetzung, dass sie seine Stimme (er-)kennen –, handelt es sich hier, Chions Definition folgend, um »the already visualized acousmêtre«, dessen Wirksamkeit (im Vergleich zu den ›magischen Kräften‹ des »complete acousmêtre«) reduziert ist; vgl. ebd., S. 21.

284 H.-T. Lehmann 2015, S. 282. Lehmann beruft sich hier auf eine Stelle in Marcel Prousts *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*, in der der Ich-Erzähler über die ihn beklemmende Telefonstimme seiner Großmutter reflektiert. Diese sei ihm zugleich nah und fern, vor allem aber scheine sie die »Vorwegnahme einer ewigen Trennung« zu sein: »als riefe diese Stimme aus Tiefen, aus denen man nicht wieder hinaufsteigt«; zit. nach ebd.

285 Schrödl 2012, S. 86.

286 H.-T. Lehmann 2015, S. 275, Hervorhebung im Original. Der Stimme als solcher ist jedoch, wie Doris Kolesch richtigerweise zu bedenken gibt, auch das Abwesendsein bereits eingeschrieben: »Jede Stimme ist ein Ereignis, ihre Präsenz, ihr Vorhandensein besteht im

medial vermittelten Präsenz stellt der Autor-Regisseur, der Bühne leibhaftig fernbleibend, »de[n] Entzug von realer Präsenz, von leiblicher Sichtbarkeit und Hörbarkeit«[287] entgegen. Diese ›abwesende Anwesenheit‹ Schlingensiefs produziert, wie auch Lore Knapp konstatiert, eine »kulthafte Überhöhung seiner Person«.[288] Erst gegen Ende des Stücks, in der Transsubstantiationsszene der Eucharistiefeier, tritt der Künstler *in persona* auf und führt damit stimmliche und körperliche Präsenz zusammen.

Neben den Schlingensief'schen O-Ton treten in *Kirche der Angst* die heterogenen Stimmen der aus dem Tagebuchtext rezitierenden Schauspieler. Mit der Aufteilung seines Textes auf diverse Akteure erreicht Schlingensief die Aufspaltung seines auf der Bühne dargestellten Künstler-Ichs: An die Stelle personaler Identität tritt, im Zuge einer postdramatischen »Dissemination der Stimmen«[289], Pluralität. Er habe es genossen, »den verschiedenen Stimmen der Schauspieler zuzuhören«, erklärt der Autor-Regisseur. »Dieses Stimmenorchester, das da aus den Texten entstand, war toll.«[290] Entlang weiterer Szenen, die aus seinem Tagebuch schöpfen, gilt es, nachzuvollziehen, wie Schlingensief dieses ›Stimmenorchester‹ genau arrangiert.

In der fünften Szene von *Kirche der Angst* erscheint erstmals Margit Carstensen auf der Bühne. Das Kostüm der Schauspielerin gemahnt an einen festlichen Anlass: Sie trägt ein weißes Abendkleid, ihre Arme stecken in schwarzen, samtenen Handschuhen, die ihr weit über die Ellbogen reichen. Ihre Halskette, Ringe und Armreife funkeln im Lichtkegel des auf sie gerichteten Scheinwerfers. Carstensen tritt an das Rednerpult auf der rechten Bühnenseite, setzt ihre Lesebrille auf und trägt, von Manuskriptseiten ablesend, in ruhigem, ernstem Ton aus Schlingensiefs Krankenhausprotokollen vor – Passagen dieses Textes finden sich, in modifizierter Form, im *Tagebuch einer Krebserkrankung* wieder:

> Ich hab … ich hab 47 Jahre wirklich viel gemacht, ich hab viele Leute kennen gelernt, ich hab viele Glücksgefühle gehabt, ich hab viele Dinge erlebt. Ich hatte liebe Freunde. Ich durfte denken, ich hab viele Gedanken geschenkt bekommen, viele Glücksdinge. Durfte Sachen machen, wo niemand dran gedacht hätte, dass sie funktionieren oder man hat mich gefragt bei Sachen, die eigentlich nicht gepasst haben, und trotzdem gut gelaufen sind. Und ich hab auch viel Scheiße gebaut und mich vielleicht nicht immer an der richtigen Stelle auch mal ruhig verhalten. Aber ich hab schon viele, viele schöne Sachen gemacht. Und ich bin heut Morgen so fertig, dass ich irgendwie denke, dass man daneben auch sagen muss, dass es jetzt vielleicht genug … Ich hab ja vorher schon

beständigen Verklingen, im Verschwinden«; Kolesch 2009, S. 16. Die Reflexion über die ›anwesende Abwesenheit‹ der Stimme(n) potenziert Schlingensief in *Kirche der Angst* dadurch, dass er das Zusammenspiel seiner aufgezeichneten Tonbandstimme mit den Live-Stimmen der Bühnendarsteller inszeniert.

287 Schrödl 2012, S. 88.

288 Vgl. Knapp 2015, S. 256.

289 H.-T. Lehmann 2015, S. 276.

290 Schlingensief 2009, S. 242.

> das Gefühl gehabt, vor zwei Jahren noch, in der alten Wohnung, da musste ich doch mal weinen, als ich mir immer die eigene Internetseite angeguckt hab und hab geguckt, was ich alles da … was alles passiert ist. Und da war ich komischerweise gerührt, weil ich gedacht hab, Mann oh Mann hey, was hast du denn da alles gemacht. Und eigentlich hab ich ja auch das Bedürfnis nach Ruhe gehabt. Und vielleicht ist das jetzt auch so 'n Punkt. Heute Morgen würde ich wahrscheinlich gerne einfach nur wegdämmern. Vielleicht ist das auch genug hier. Es ist trotzdem supertraurig. Es ist trotzdem so traurig.[291]

Der Monolog beschreibt den Blick des Künstlers in die Vergangenheit und seine davon ausgelösten Emotionen – diese reichen von Dankbarkeit über vergangene ›Glücksgefühle‹ und ›Glücksdinge‹ sowie Selbstkritik (›ich hab auch viel Scheiße gebaut‹) über Ergriffenheit und Trauer bis hin zur resignierten Feststellung, genug getan zu haben und ›einfach nur wegdämmern‹ zu wollen.

Carstensens elegischer Vortrag, durch Pult, Lesebrille und Manuskript ostentativ als Lesung markiert, stellt den Text, obschon in der ersten Person deklamiert, als »fremde Rede«[292] aus. Gleichwohl vollzieht sich, wie Sarah Ralfs zu Recht bemerkt, im Akt des Vortragens »ein Prozess der Aneignung des Gesprochenen«,[293] sodass das Ich aus Schlingensiefs transkribiertem Ego-Dokument eine Verbindung mit dem Ich von Carstensens Bühnenpersona eingeht. Aus dem Mund der Schauspielerin spricht, um es mit den Worten Ingeborg Bachmanns zu sagen, ein »Ich ohne Gewähr«[294]. Dieses steht in einem Spannungsverhältnis zum vorgetragenen Text, der eine Überaffirmation des Ichs leistet.[295] So wird die bilanzierende Rückschau auf Leben und Werk ganz vom Ego des Künstlers bestimmt: Das sich artikulierende Künstler-Ich schiebt sich *vor* das Werk – in der Ich-Besessenheit dominiert das Wer das Was der Kunst. Vor diesem Hintergrund fungiert die eigene Internetseite, durch die der Künstler scrollt, symptomatisch als Spiegel, der narzisstische Gefühle der Rührung und Bewunderung weckt: ›Mann oh Mann hey, was hast du denn da alles gemacht.‹ Selbst im Verschwinden zeigt sich das Ich beharrlich, insofern der Künstler sein herbeigesehntes Ende nicht als etwas imaginiert, das ihm widerfährt bzw. zuteilwird, sondern das er als Aufhören und ›Wegdämmern‹ aktivisch besetzt. An dieser Stelle ist das Themenfeld Suizid angeschnitten, das Schlingensief in späteren Szenen seines Kunst- und Künstlerdramas abermals aufgreifen und konkretisieren wird: Der Selbstmord wird zur Ich-Entscheidung nobilitiert, mit der sich der todkranke Künstler seinen autonomen Subjektcharakter bewahren will.

Carstensens Lesung, die durch das feierliche Kostüm der Schauspielerin, durch die allgemeine Statuarik der Szene und einmal mehr durch die Kirchenkulisse einen zeremoniellen Eindruck vermittelt, zielt auf das performative Hervorbringen kano-

291 Regiebuch *Kirche der Angst*, S. 3. Siehe auch Schlingensief 2009, S. 41 u. 50.
292 Ralfs 2019, S. 163.
293 Ebd.
294 Bachmann 1978, S. 218.
295 Das Wort »ich« taucht in dem Monolog 20 Mal auf. Es führt damit die Worthäufigkeitsstatistik an – vor den Worten »hab« (17 Mal) und »viele« (sieben Mal).

nischer Textwirkung. Der Text löst sich von der ihn vortragenden Carstensen ebenso wie von Schlingensief als originalem Textschöpfer ab, um sich auf überindividueller Ebene an die Theaterzuschauer zu richten, die als Gemeinschaft eines parareligiösen Gottesdienstes angesprochen sind. Im Messteil des Stücks wird dieses liturgische Moment der Publikumsansprache, das hier nur angedeutet ist, zur expliziten Inszenierungsstrategie der Ego-Texte. Auf diese Weise arbeitet Schlingensief an einem kunstreligiös aufgeladenen Künstlerbild seiner selbst.

Wie der Autor-Regisseur in *Kirche der Angst* mit seiner An- und Abwesenheit spielt, so spielt er in rezeptionsästhetischer Hinsicht mit dem Oszillieren zwischen Nähe und Distanz. Während noch die originale Tonbandaufnahme in der dritten Szene, in der er von seiner Diagnose berichtet, im Verbund mit den nostalgischen Super-8-Filmen eine emotionale Affizierung des Publikums anvisiert, forciert Schlingensief nun die Verfremdung seiner Krankengeschichte: Er setzt sie, künstlerisch transformiert, in eine für den Zuschauer »spürbare Distanz zur Realität«[296]. Was zunächst ein Selbstgespräch im intimen diaristischen Rahmen war, wird im Zuge seines Kunst- und Künstlerdramas zur gottesdienstlich inszenierten Lesung vom Ambo aus, dem Verkündigungsort der Heiligen Schrift. Hierdurch wird dem Publikum die künstlerisch-theatrale Transformation von Schlingensiefs autobiografischem Material dezidiert ins Bewusstsein gehoben. Im Zuge der so angestoßenen Selbstreflexion der Kunstrezeption beobachten sich die Zuschauer beim Beobachten, und das identifikatorische Mitfühlen und Mitleiden mit dem Autor-Regisseur werden unterminiert.

Die zehnte Szene von *Kirche der Angst* präsentiert, wie die zu ihrem Beginn eingeblendete Texttafel erläutert, »Letzte Bilder vor der Vollnarkose«[297]. Zeitlich verortet sie sich also – der Chronologie der Schlingensief'schen Krankenakte folgend – unmittelbar vor der Pneumektomie des Künstlers. Auf die Videoleinwand in der Bühnenmitte wird die von Schlingensief gefilmte Fluxus-Prozession durch das Industriegelände projiziert. Flankiert werden diese (Alb-)Traumbilder von Karin Witts Valie-Export-Reenactment, das auf den schmaleren Leinwänden auf der linken und rechten Bühnenseite zu sehen ist. Als Filmfigur ist die kleinwüchsige Darstellerin somit zweifach präsent. In der Prozession wird sie, in ihrer Rolle als Fluxus-Bischöfin, auf einer Sänfte getragen. Dieser würdevolle Auftritt kontrastiert mit Witt als Valie Export: In Anspielung auf deren Performance *Aktionshose: Genitalpanik* posiert Witt grinsend in einer Als-ob-Replika jener Hose, bei der der herausgetrennte Schritt den Blick auf das weibliche Genital in provozierender Absicht frei lässt.

Diese bizarren Filmbilder, die in ihrer Kombination eine groteske Note erhalten, mögen die angekündigten ›letzten Bilder‹ sein, die dem zu operierenden Künstler vor der Narkose vor dem inneren Auge aufscheinen. Aus dem Off ertönt dazu Schlingensiefs Stimme vom Band. Die Diktafonaufnahme folgt, wie dem Gesagten

296 Wihstutz 2012, S. 267.
297 Regiebuch *Kirche der Angst*, S. 5.

zu entnehmen ist, auf ein Aufklärungsgespräch, wie es einem operativen Eingriff üblicherweise vorausgeht. Vor der Operation habe er keine Angst, erklärt Schlingensief, der sich emotionale Kälte, ein innerliches Totsein diagnostiziert: Er sei so »kühl und distanziert wie eigentlich noch nicht in der ganzen Zeit«.[298] Sodann führt er mit brechender Stimme fort, dass für ihn »zwei Fragen im Raum stehen« – gemeint sind zwei verschiedene Möglichkeiten, sich dem bevorstehenden Eingriff und der sich anschließenden Therapie doch noch zu entziehen:

> Da[s] eine ist komplett absagen und wirklich noch irgendwie gucken, dass ich 'n Haufen Schmerzmittel irgendwo organisier und mich wirklich irgendwohin begebe, eben in mein Afrika oder sowas, um da, weiß ich nicht, abzuhängen – und Bänder vollsprechen, Bücher lesen und alles sein lassen. Und am Ende weiß man nicht, was dann ist. Schreiend zurückkommen und flehen und, was weiß ich was, und alles ist zu spät. Oder eben die andere Version, die ich ganz schwer mit mir ausmachen kann, ist einfach, der Sache kurzfristig 'n Ende zu machen, weil ich einfach auch … ich müsste nur Wege finden, dass die Aino und meine Freunde und so, dass die jetzt nicht das falsch verstehen, sondern dass es mir einfach an totaler Kraft fehlt wahrscheinlich schon seit ein oder zwei Jahren oder schon immer. Ich kann mich eben nicht so lieb haben, wie ich mich vielleicht manchmal haben müsste. Ich kann mich nicht so, in dem, was ich mache, als guten Menschen begreifen oder als jemanden, der … also, irgendwie bin ich mir vielleicht nie ganz wohl so in mir. Und das liegt da nicht an den Leuten. Ich hab jetzt nur das Gefühl, dass ich grade einfach so … das ist ja auch so 'ne blöde Bestrafungsstrategie oder sowas, dass ich denke, das ist nicht umsonst, aber nicht im Sinne von umsonst, um jetzt zu beweisen, was noch in mir steckt und was ich alles leisten [kann] mit 'ner halben Stimme oder Röcheln …
> Hallo? … Hallo?[299]

Auf der Bühne sitzt, hinter einem Gazevorhang, die Schauspielerin Mira Partecke. Mit einer Taschenlampe beleuchtet sie das in ihrem Schoß liegende Manuskript – aus diesem liest sie den eingespielten O-Ton Schlingensiefs in Auszügen mit, vor bzw. nach. Wie schon in der Szene mit Margit Carstensen wird, wenn auch mit anderen Mitteln, der Akt des Vorlesens in Szene gesetzt. Während Carstensens Lesung von einem förmlichen Rahmen geprägt war, wirkt die szenische Konfiguration hier persönlicher: Gleich einem neugierigen Kind blättert Partecke verstohlen (hinter zugezogenem Vorhang) in den privaten Notizen Schlingensiefs. Sie liest den Text mal schneller, mal langsamer als dessen aufgezeichnete Stimme. Dabei fällt auf, dass Partecke von dem teilweise bestürzenden Inhalt der Aufzeichnungen nicht weiter tangiert scheint. Mithin reflektiert die sich unbeteiligt und unbewegt zeigende Schauspielerin jene Gefühlskälte, die sich der Künstler im O-Ton zuspricht.

Mit der stimmlichen Verdoppelung seines Textes erzeugt Schlingensief abermals ein verfremdendes Moment. Dieses wird durch den divergierenden Stimmeindruck potenziert. So tönen aus der aufgewühlten Stimme des Künstlers Verzweiflung und

---

298 Ebd.

299 Transkript des Schlingensief'schen O-Tons nach ebd., S. 6. In das publizierte Tagebuch wurde dieser Text nicht aufgenommen.

Schmerz. Dem entgegen steht die Unbekümmertheit der Partecke'schen Stimme, die sich – anders als die tiefe, rauchig-dunkle Stimme der älteren Carstensen – durch eine hohe Tonlage auszeichnet: Partecke spricht mit heller, argloser Mädchenstimme, die den Ernst des vorgelesenen Textes konterkariert. Weiterhin führt Schlingensief die Differenz zwischen Tonbandstimme und Live-Stimme vor. In ihrer Flüchtigkeit und Einmaligkeit kollidiert die lebendige Stimme der Schauspielerin mit der reproduzierten, zeitverschoben wiedergegebenen Stimme Schlingensiefs. Der Effekt ist ambivalent: Zwar klaffen das Jetzt des Bühnengeschehens und die vergangene Zeit der Diktafonaufnahme merklich auseinander; Parteckes Mitsprechen hat jedoch auch zur Folge, dass die konservierte Gegenwart des Krankenhausprotokolls in die unmittelbare Gegenwart der Aufführung transferiert wird, sodass die Zeiten miteinander verschmelzen und sie damit der onirischen Logik der Filmbilder entsprechen, die simultan auf der Bühne zu sehen sind: letzte Bilder vor dem schlafähnlichen Zustand der Vollnarkose. Musikalisch untermalt wird die Szene zunächst von Franz Schuberts *Nebensonnen*, die dieser 1827, ein Jahr vor seinem Tod, als Teil des Liederzyklus *Winterreise* komponierte. Der Liedtext umkreist Todesnähe und -sehnsucht des lyrischen Ichs und endet mit den Worten: »im Dunkeln wird mir wohler sein.«[300] Das latent Unheimliche der Szene verstärkt Schlingensief zu ihrem Ende, wenn plötzlich Musik aus dem Original-Soundtrack des David-Lynch-Films *Eraserhead* eingespielt wird.[301] Die von Lynch und Alan R. Splet komponierte Filmmusik schafft eine gespenstische Atmosphäre, die die Einsamkeit und Verlassenheit des Künstlers – ebenso wie die des durch Partecke verkörperten Mädchens – akustisch unterstreicht. Von ihrem Stuhl aufspringend, leuchtet Partecke am Szenenende verloren mit der Taschenlampe umher: ›Hallo? … Hallo?‹ »Wenn es dunkel wurde im Krankenhaus, kamen die Geister«,[302] erinnert sich Schlingensief im Interview.

Die beiden Handlungsmöglichkeiten, über die der Künstler im oben zitierten Tagebuchtext nachdenkt, probieren je für sich ein alternatives Szenario zum Gefühls- und Autonomieverlust, den er im Krankenhaus erlebt. Zum einen imaginiert Schlingensief ›sein Afrika‹ als Sehnsuchts- und Rückzugsort: »An anderen Orten kann man besser Schmerzen haben.«[303] Er wolle sich ins Ausland absetzen, dort ›abhängen‹, kreativ-intellektuell tätig sein und sich seinem Krankenschicksal fügen. Als zweite Option führt Schlingensief Suizid ins Feld.[304] Seiner Überlegung, ›der Sache

300 *Die Nebensonnen*, in: Schubert 1895, S. 72f., hier S. 73. Schuberts Liederzyklus basiert auf die gleichnamige Gedichtsammlung des Dichters Wilhelm Müller (1794–1827).

301 Lynch/Splet 1982.

302 Schlingensief/Michalzik 2008.

303 So Carstensen in der 36. Szene; siehe Regiebuch *Kirche der Angst*, S. 21.

304 In der 22. Szene wird das Thema Suizid vertieft und als »Weg in die Freiheit« vorgestellt. Margit Carstensen, auf einem Hochstuhl in der Bühnenmitte thronend, liest aus Schlingensiefs Krankenhausprotokoll vor – darin denkt der Künstler diverse Selbsttötungsmöglichkeiten durch: »Ich werd die Entscheidung treffen müssen, ob ich mir in den Kopf schieße, hab keine Pistole, ob ich in die Badewanne steige und mach mir einfach die Adern auf

kurzfristig 'n Ende zu machen‹, folgt ein bekenntnishafter Einblick in die Künstlerpsyche: Er könne sich nicht ›lieb haben‹, sich, in seinem Tun, nicht ›als guten Menschen‹ begreifen. ›Irgendwie bin ich mir vielleicht nie ganz wohl so in mir.‹ Daran schließt Schlingensiefs Gedanke an, dass seine Erkrankung selbst verschuldet sein könne (›das ist nicht umsonst‹): »Krankheit als Bestrafung«.[305]

Lange vor seiner Krebsdiagnose zeichnet Schlingensief von sich das Bild des von autodestruktiven Gefühlen geplagten Künstlers. »Ich sehe mich selber nicht unbedingt als jemand Liebenswertes«, erklärt er einer Journalistin im Jahr 2003. »Wer mich verreißt, tut mir insofern einen Gefallen, dass ich dann nämlich wieder das Potenzial an Selbstzweifeln und auch Selbsthass in mir schüren kann. Die Paranoia sitzt mir stets auf der Schulter und schreit mir ins Ohr.«[306] Mit dem Verweis auf seinen ausgeprägten Selbsthass referenziert Schlingensief den Typus der krankhaften Künstlerpersönlichkeit, die Vorstellung vom melancholischen Temperament des Künstlers als eines ›Kindes des Saturn‹ aktualisierend. »Die Psychoanalyse hat einen neuen Typ des Künstlers hervorgebracht mit sehr bestimmten Wesensmerkmalen seiner selbst«, bemerken Margot und Rudolf Wittkower in ihrer Studie *Born under Saturn*;[307] sie verweisen damit auf den modernen Künstler, der in seinem Schaffen das Emotionale und Unterbewusste betont. Schlingensief geht noch weiter, indem er im öffentlichen Reden über seine Kunst fast immer ein Psychogramm seiner Person mitliefert. Dass er dabei seine pathologischen Wesenszüge unterstreicht, mag seiner Tendenz zur narzisstischen Selbstentblößung geschuldet sein, ebenso wie seiner Maxime, die eigenen Schwächen, Ängste, Unzulänglichkeiten – das »Manko der Person«[308] – sich und anderen einzugestehen und schonungslos offenzulegen. Mit dieser Inszenierungsstrategie schließt Schlingensief an das Genie-und-Wahnsinn-Narrativ an, das einer Verklärung psychischen Leidens zuspielt: In seinem selbstzerstörerischen Potenzial äußere sich die Genialität des Künstlers *ex negativo*. Der Autor-Regisseur greift hier also auf traditionelle Künstlerbilder zurück, die den Typus des Genies und des Melancholikers ins Pathologische wenden.[309] Nach Schlingensiefs Tod pflegt Carl Hegemann dessen Imago vom (auto-)destruktiven Künstler weiter. In seinem Nachruf

---

oder ob ich irgendwie aus'm Fenster falle, dazu ist es hier nicht hoch genug. Oder hoffentlich Tabletten kriege und irgendwas anderes, denn … der Lebenswille, den ich geheuchelt hab die ganze Zeit, dieses Gefühl von, ja, der, der hat ja Kraft, der macht's, das ist vorbei. Ich bin müde. Ich bin fertig. Ich bin schon lange müde. Ich hab genug gestrampelt. Ich hab genug gemacht.« Zynisch imaginiert Schlingensief sodann eine »Guillotine für Zuhause«; vgl. ebd., S. 12f. Passagen des von Carstensen vorgetragenen Textes finden sich im veröffentlichten Krebstagebuch wieder; vgl. Schlingensief 2009, S. 68f. u. 71.

305 Schlingensief, in: Schlingensief/Mommert 2008.

306 Schlingensief im Interview mit Elke Heinemann (*Galore* 2003), zit. nach Schlingensief 2020, S. 183–192, hier S. 187.

307 Wittkower/Wittkower 1989, S. 309.

308 Japp 2004, S. 19.

309 Zu den beiden genannten traditionellen Künstlerimagines siehe meinen Exkurs in Kapitel II, S. 45–49.

schreibt der Dramaturg über den »selbstzerstörerischste[n]« Regisseur, mit dem er jemals zusammengearbeitet habe: »Er [Schlingensief] konnte es kaum aushalten, wenn er glaubte, etwas sei ihm nicht gelungen. Das konnte zu Panikreaktionen führen. Noch weniger konnte er es allerdings aushalten, wenn ihm etwas gelungen war, dann zerstörte er es postwendend und war erst zufrieden, wenn alle Spuren des Gelingens getilgt waren.«[310] Posthum wird hiermit das von Schlingensief entworfene Bild seiner selbst als intrikater und widersprüchlicher Künstlerpersönlichkeit tradiert.

Mit seinem in *Kirche der Angst* vom Band abgespielten Geständnis, sich in der eigenen Haut stets unwohl gefühlt zu haben, inszeniert Schlingensief Theater als »öffentliche[n] Beichtstuhl« und knüpft an seinen allerersten Bühnenauftritt in *100 Jahre CDU* an: »Als er 1993 an der Volksbühne anfing, war der Satz ›Theater ist für mich Beichte‹ sein Credo.«[311] Wenngleich Schlingensief schon damals aus seinem »engsten biografischen Umfeld« schöpfte und hochprivate Themen auf der Bühne besprach, so tat er dies – darauf weist auch der Dramaturg Matthias Lilienthal hin – zugleich »mit gnadenloser Verstellung«.[312] Ebendiese Verstellung geht dem dokumentarischen Tagebuchmaterial, das in der Schlingensief'schen Krankheitstrilogie zum Einsatz kommt, ab. »Bis vor Kurzem habe ich nur über die Wunde geredet oder habe sie simuliert, indem ich irgendwelche Leute auf der Bühne oder vor der Kamera mit roter Farbe beschmissen habe«, hält der kranke Künstler in seinen diaristischen Aufzeichnungen fest. »Diesmal ist der Kontakt authentisch gewesen.«[313] Dadurch, dass Schlingensief sein reales Kranksein – gewissermaßen als Readymade – in den Kontext des Theaters überführt, wandelt er es in Kunst. Die mit dieser Kontextverschiebung einhergehende ästhetische Transformation des autobiografischen Materials steht im Dienst des in *Kirche der Angst* geführten Autonomiediskurses. Schlingensiefs verbalisiertes Leid, aus einer Zeit extremer Subjektgefährdung stammend, wird konstitutiver Teil eines künstlerischen Selbstermächtigungsprojekts. Somit schließt sich der Kreis zum feministischen Aktionismus der Valie Export, die im Filmreenactment aufgerufen wird. Mit ihrer Aktionshose tritt die Künstlerin gegen Fremdbestimmung ein: Die Preisgabe an den ›männlichen Blick‹ wird, aggressiv zur Schau gestellt und solchermaßen subvertiert, für eine »Subjektwerdung der Frau« funktionalisiert.[314] Die Blöße, die sich Schlingensief in *Kirche der Angst* gibt, ist

310 Hegemann 2021, S. 367. Schlingensief selbst kommentiert seinen Hang zum (Selbst-)Zerstörerischen wie folgt: »Es gibt bei mir immer diese Harmoniesucht, also ich möchte gern, dass alles schön ist und so weiter. Und wenn es dann mal so ist, halte ich es nicht aus, dann muss ich weg. Also, wenn etwas funktioniert, dann muss ich sofort darüber schimpfen oder etwas daran kaputt machen«; Schlingensief im Interview mit Elke Heinemann (*Galore* 2003), zit. nach Schlingensief 2020, S. 187.

311 Hegemann 2021, S. 367.

312 Lilienthal/Wille 2011, S. 260. Das Interview mit Matthias Lilienthal, geführt von Franz Wille, erschien erstmals unter dem Titel »80 Prozent Eigendynamik!« in *Theater heute* 51,10 (2010), S. 18–23.

313 Schlingensief 2009, S. 160.

314 Brucher 2013, S. 186. Bereits die Wahl ihres Künstlernamens versteht Valie Export – eigentlich Waltraud Höllinger, geb. Lehner – programmatisch als Selbstentäußerung: »Ex-

– wenn man von dem prominent ausgestellten Röntgenbild seines Brustkorbs absieht, das Einblick in sein beschädigtes Körperinneres gewährt – eine seelische. Und wie die Arbeiten Valie Exports, so zielt auch Schlingensiefs Entblößung als radikaler Akt der Selbstentäußerung auf die Wiedererlangung von Autonomie.

Der durch öffentliche Selbstentblößung begangene Normverstoß löst gemeinhin Scham- und Peinlichkeitsgefühle aus. Gegen diese sucht sich Schlingensief abzusichern, indem er im Inszenieren seines Tagebuchtextes von medialen Effekten der Verfremdung und Distanzierung Gebrauch macht. In Duisburg, reflektiert der Autor-Regisseur im Gespräch mit Klaus Biesenbach, habe es funktioniert, dass es »nicht peinlich wurde, dass ich mich da so ausbreite«:

> Denn ich glaube, genau durch die Vervielfachung des Ausbreitens, auch durch die Vervielfachung der Medien – das heißt, das eine ist eine Tonaufnahme, das andere ist ein nachgesprochener Text, das dritte ist ein gespielter Text, das vierte ist von einem Laien gelesen – ist es nicht peinlich. Diese vier Möglichkeiten, wenn die übereinander kommen, erweitern jeden Text. Und er kommt raus aus der Trauer, aus einem Theater der Leidensbeauftragten.[315]

Mit der ›Vervielfachung der Medien‹ will Schlingensief eine Erweiterung des diaristischen Textes erreichen und eine rein autobiografische Lektüre seiner Theaterinszenierung als Trauer- und Betroffenheitstheater durchkreuzen.

Dennoch zielt das postdramatische Kunst- und Künstlerdrama *Kirche der Angst* durchaus auf die Affizierung des Publikums. Mit Authentizitäts- und Näheeffekten erzeugt es aufseiten der Zuschauer Betroffenheit und Rührung, insbesondere durch den Einsatz authentischen Materials aus dem Privatarchiv des Autor-Regisseurs. Wenn Super-8-Aufnahmen des kleinen Schlingensiefs zu sehen und Einspielungen aus dem originalen Audiotagebuch des todkranken Erwachsenen zu hören sind, wird das Theaterpublikum emotional involviert. Dabei suggeriert gerade die akusmatische Stimme des Künstlers, der hörbar aufgewühlt von seinem Schrecken und seiner Verzweiflung berichtet, Nähe und Intimität.

Mit der Produktion von Nähe gehen in *Kirche der Angst* jedoch stets Momente der Verfremdung und der Distanznahme einher, die die emotionale Affizierung der Zuschauer unterlaufen, indem sie sie auf Schlingensiefs ästhetisch-theatrale Überformung seines dokumentarischen Materials und damit auf die Theatersituation als solche aufmerksam machen. Eine grundlegende Verfremdungstechnik bildet das Simultanschalten der Medien, das Schlingensief in *Kirche der Angst* – im Vergleich zu *Atta Atta* – noch steigert. Gemäß seines poetischen Prinzips der Mehrfachbelichtung schichtet Schlingensief in seinem postdramatischen Kunst- und Künstlerdrama die

---

port, das ist immer und überall. Das bedeutet, mich zu exportieren. […] Export ist ein Name, da exportiere ich das, was in mir drinnen ist, aus mir heraus«; Valie Export in einem 1996 geführten Interview, zit. nach ebd., S. 142.

315 Schlingensief/Biesenbach 2011, S. 307.

Live-Stimmen der Schauspieler, Ton- und Musikeinspielungen sowie Filmprojektionen palimpsestartig übereinander, wodurch er die Materialität der miteinander kombinierten und überlagerten Medien unterstreicht.

Im Orchester heterogener Stimmen, in ihrer Kontrastierung und Vervielfachung, spaltet *Kirche der Angst* das Künstler-Ich auf. Wenn Margit Carstensen den Tagebuchtext Schlingensiefs wie bei einer gottesdienstlichen Lesung an das Publikum verkündet, wird diese Entindividualisierung der Schlingensief'schen Krankengeschichte – bei gleichzeitiger kulthafter Überhöhung des leidenden Künstlers zum »Statthalter des gesellschaftlichen Gesamtsubjekts«[316] – prononciert. Mithin lädt der Autor-Regisseur das Publikum dazu ein, zugunsten eines alle betreffenden Diskurses über Krankheit, Sterben und Tod von seinem privaten Leidensweg zu abstrahieren.

Die Analyse des Stückanfangs hat gezeigt, dass Schlingensief mit Bildern der Geburt und mit filmischen Kindheitsszenarien das Darstellungsparadigma der Künstlervita alludiert. Durch die Überblendung von Zellteilungsvideo und Fluxfilm inszeniert er sich als Kind der Neoavantgarde, wobei die evozierten Bilder ambivalent bleiben – sie können als vitales ebenso wie als pathologisches Zeichen, als Bilder des Anfangs und des Endes gleichermaßen gelesen werden. Diese Ambivalenz ist ebenfalls den vom Vater aufgenommenen Urlaubsfilmen eingeschrieben. Einerseits reflektieren sie Schlingensiefs frühe, gleichsam prädestinierte Initiation in die Kunstform des Films. Andererseits erweisen sich die unbeschwerten Szenen, untermalt von Schlingensiefs Bericht seiner Krebsdiagnose, als mit Vanitas- und Memento-mori-Motiven kontaminiert, weshalb sie sich als einen gespenstischen Vorausblick in das von Todeskrankheit überschattete Schicksal des Künstlers deuten lassen.

In der zehnten Szene von *Kirche der Angst* gibt sich Schlingensief schließlich im Modus der *confessio* als autodestruktive Künstlerpersönlichkeit zu erkennen. Wie entfaltet, handelt es sich um ein Selbstporträt, das – als Psychogramm der beschädigten Künstlerpsyche – Imagines des Melancholikers und des Genies aktualisiert. Nach Schlingensiefs Tod wird das Bild des (selbst-)zerstörerischen Künstlers durch dessen Freunde und Wegbegleiter tradiert.

Die *Kirche der Angst* prägende Vervielfachung der Medien bedeutet zugleich eine Vervielfachung des Künstlers Schlingensief, da die ihn repräsentierenden medialen Apparaturen und die seinen Text vortragenden Schauspieler zu seinen Stellvertretern werden. Im Folgenden werde ich diese Multiplikation des Selbst genauer untersuchen. Es gilt, herauszuarbeiten, welche autoreferenziellen Rollenbilder, Persönlichkeitsfacetten und Gefühlszustände, vor der Folie postmoderner Ich-Fragmentierung, der Autor-Regisseur in seinem Kunst- und Künstlerdrama auf die Bühne bringt.

316 Adorno 1997, S. 126.

3.1.2 Vervielfachung des Selbst
3.1.2.1 Arbeit am Nicht-Perfekten

Als eines mehrerer Alter Egos Schlingensiefs tritt in *Kirche der Angst* der Schauspieler Stefan Kolosko in Erscheinung.[317] Seinen ersten Auftritt hat er in der sechsten Szene, die – wie der eingeblendete Szenentitel deutlich macht – den Oberhausener Kurzfilmtagen gewidmet ist.[318] Zuerst kommen, von Mira Partecke angeführt, die kognitiv beeinträchtigten Darsteller Norbert Müller und Achim von Paczensky sowie die psychisch kranke Kerstin Grassmann auf die Bühne. »Oberhausener Kurzfilmtage sind die besten Kurzfilmtage!« und »Avantgarde-Marmelade!«,[319] skandieren sie, die geballten Fäuste in die Luft gereckt. Die Referenz auf das Filmfestival – hiermit verbunden ist ebenfalls ein Zitat auf *Atta Atta* und die dort auftretende ›Kurzfilmgruppe Oberhausen‹ – erinnert an Schlingensiefs Herkunft und frühe Auseinandersetzung mit dem Medium Film.[320] Mit der ironischen Parole »Avantgarde-Marmelade!« reflektiert Schlingensief, der in den 1980er-Jahren Assistent des Experimentalfilmers Werner Nekes war, sein ambivalentes Verhältnis zum Avantgardefilm: »Erst hat man nur ein bisschen gewitzelt über das ganze Nekes-System, wollte sich ein wenig abgrenzen, ohne wirklich zu wissen, wie«, hält er in seinen Memoiren fest, »aber dann wurde der Widerstand gegen diesen Avantgardewahn doch immer stärker: Avantgarde, Marmelade – wer will das sehen?«[321]

Zu den agitierenden ›Spezialisten‹, die einen orientierungslosen und unkoordinierten Eindruck machen, stößt schließlich Kolosko. Er gibt ihnen eine neue Losung vor – einen Zungenbrecher, den auszusprechen sich Müller und von Paczensky schwertun: »Expropriiert die Expropriateure!« Das marxistische Motto weckt Assoziationen zu Schlingensiefs gesellschaftskritischen Kunstprojekten, insbesondere zu seiner Wahlkampfaktion *Chance 2000*.[322] Der Schlingensief verkörpernde Kolosko, zwischen Motivator und »Pfadfinder-Fähnleinführer«[323], instruiert die ›Spezialisten‹ einzeln, korrigiert sie, lobt und spornt an. Da Achim von Paczensky, ungeduldig werdend, sich immer unverständlicher artikuliert und wiederholt verbessert werden muss, erscheint Kolosko zunehmend in der Rolle des überlegenen Regisseurs, der seine

---

317 Kolosko ist der Einzige unter den Schlingensief'schen ›Doppelgängern‹, den mit dem Autor-Regisseur auch eine optische Ähnlichkeit verbindet. Konnte Schlingensief selbst nicht in seiner Inszenierung auftreten, übernahm der Schauspieler zuweilen als ›Schlingensief-Reserve‹ dessen Part; vgl. Hegemann im Gespräch mit der Verfasserin, 23. Februar 2021.

318 Vgl. Regiebuch *Kirche der Angst*, S. 3.

319 Ebd., S. 4.

320 Bereits als Zwölfjähriger besuchte Schlingensief die Kurzfilmtage in Oberhausen; vgl. Schlingensief/Obrist 2005, S. 10 und Schlingensief/Biesenbach 2011, S. 150.

321 Schlingensief 2012, S. 221. Zur Verbindung Schlingensiefs zu Nekes siehe auch Kapitel III, S. 121.

322 Laut Spielvorlage exklamiert Achim von Paczensky ferner: »Das ist Klassenkampf!«; Regiebuch *Kirche der Angst*, S. 4. In der Aufführung vom 28. September 2008 fehlt dieser Ausruf.

323 Franz Wille, in: Lilienthal/Wille 2011, S. 262.

behinderten Schauspieler der Lächerlichkeit preisgibt.[324] In der Tat legt es Schlingensief in dieser Szene auf die Erzeugung von Peinlichkeit an, indem er die ›Spezialisten‹, die an der Kunst prosodisch differenzierter Rezitation zwangsläufig scheitern, mit Absicht überfordert. »Peinliche Pause, Theaterstück vorbei, keiner merkt's!«,[325] lautet die das Ende des Auftritts einläutende Regieanweisung.

Mit diesem metatheatralen Spiel im Spiel stellt Schlingensief seine Poetik als eine »Arbeit am Nicht-Perfekten« aus: »Das Nicht-Perfekte spielt mit dem Risiko des Scheiterns, der Gefahr der Peinlichkeit und des Bloßstellens.«[326] Der Einsatz psychisch behinderter Laiendarsteller prägt Schlingensiefs Theater seit seinen Anfängen. Ebenso lange begleitet den Autor-Regisseur der Vorwurf, seine behinderten Performer zu instrumentalisieren und auszunutzen[327] – den Verdacht der Ausbeutung thematisiert er in der hier beschriebenen Szene selbstironisch mit. Die Unfähigkeit der ›Spezialisten‹, sich zu verstellen, stellt Schlingensief der professionellen, auf Perfektion und Beherrschung ausgerichteten Schauspielkunst entgegen. Die nicht perfekten Darsteller erscheinen, wie Jens Roselt konstatiert, als »Fremdkörper, die durch ihre Anwesenheit die gesamte Szene und deren Rezeption durch das Publikum verfremden können und, dergestalt vorgeführt, an angstbesetzte Tabus rühren.«[328] Im Kontext des Theaterstücks *Kirche der Angst*, das das Kranke als das Fremde im Eigenen präsentiert, macht Schlingensief den behinderten Menschen als gesellschaftlichen ›Fremdkörper‹ und stigmatisierten Außenseiter sichtbar, der – wie der Schwer- und Todkranke auch – durch sein bloßes Dasein soziale Konventionen verletzt und deshalb von der ›gesunden‹ Gesellschaft in das »Jenseits des sozialen Körpers«[329] verbannt wird. »Das Stigma erinnert an den Tod: ein inkarniertes memento mori«, schreibt Thomas Macho in seiner Untersuchung *Todesmetaphern*.[330] Die Konfrontation mit dem stigmatisierten Fremden gehe für gewöhnlich mit einer Stimmung einher, die – so Macho – »entfernt an die Atmosphäre einer Bestattung erinnert: Ruhe, feierlicher Ernst, Schweigen, pietätvolle Betretenheit, gesenkte Köpfe und abgewendete Blicke.«[331] Schlingensief verhindert das pietätvolle Wegsehen, indem er

324 Vgl. Degeling 2021, S. 67.

325 Regiebuch *Kirche der Angst*, S. 4.

326 Roselt 2005, S. 378f.

327 Siehe hierzu auch Kapitel III, S. 94f.

328 Roselt 2005, S. 379f.

329 Macho 1987, S. 338. Über geistig und körperlich Behinderte schreibt Thomas Macho: »Sie leben im Exil, oft eingeschlossen in Anstalten, jedem Blick der Öffentlichkeit entzogen. Sie befinden sich permanent in ›einem Zustand der Anomie (Regellosigkeit)‹. Denn sie verletzen schon durch bloße, unverhüllte Anwesenheit die sozialen Konventionen.«

330 Ebd., S. 339.

331 Ebd. Ferner konstatiert Macho: »Während also die meisten Invaliden ihre Exterritorialität durch liebenswürdige Beachtung der Konventionen zu überspielen trachten, stürzen uns die debilen, die geistig behinderten Menschen in den Schrecken, der jede unverhofft-plötzliche Konfrontation mit dem Fremden begleitet. Sie sind oft nicht imstande, mit *unserer* Behinderung zu rechnen, mit *unserer* Abwehr und *unserem* Ekel. Darum müssen sie noch viel gründlicher ausgeschlossen werden als die Krüppel. Der gutmütige ›Dorfdepp‹, den alle

Grassmann, Müller und von Paczensky ostentativ auf die Bühne bringt und, im Spiel mit ihnen, Momente der (peinlichen) Komik evoziert, derer sich die Theaterzuschauer schwer entziehen können. Gleichwohl die Auftritte der ›Spezialisten‹ in *Kirche der Angst* bisweilen in Slapsticks münden – man mag hier insbesondere an die »Dick und Doof Szene«[332] denken –, bleiben das ihnen inhärente Stigma und Memento mori stets präsent. Konsequenterweise sind es daher die ›Spezialisten‹, die in einer späteren Szene Schlingensiefs Operation symbolisch reinszenieren: Ihr Zerschneiden eines weißen Lakens in mehrere Streifen spielt auf das Öffnen von Schlingensiefs Brustkorb und das Herausschneiden seines krebsbefallenen Lungenflügels an.

3.1.2.2 Figurationen des Versehrtseins »Ich bin der Welt abhanden gekommen«

Während Kolosko in der Rolle Schlingensiefs, wie beschrieben, als energischer, autoritärer Regisseur auftritt, dominieren im weiteren Verlauf von *Kirche der Angst* Figurationen des kranken und verletzten Künstlers. In der zwölften Szene präsentiert sich der schwarze Schauspieler und Countertenor Komi M. Togbonou auf einer Lagerstatt gebettet – eine per Video eingeblendete Texttafel kennzeichnet den Eintritt in die »Aufwachphase«[333], die sich dem unter Vollnarkose erfolgten operativen Eingriff anschließt. Gemeinsam mit der zu seiner Rechten stehenden Sopranistin Friederike Harmsen singt Togbonou, in einem fort liegend, die ersten beiden Strophen von Gustav Mahlers 1901 komponiertem Lied *Ich bin der Welt abhanden gekommen*, eine Vertonung des gleichnamigen Gedichts Friedrich Rückerts, der dieses im Zuge seines 1821 entstandenen Zyklus *Liebesfrühling* verfasste:

> Ich bin der Welt abhanden gekommen,
> Mit der ich sonst viele Zeit verdorben.
> Sie hat so lange von mir nichts vernommen,
> Sie mag wohl glauben, ich sei gestorben.
>
> Es ist mir auch gar nichts daran gelegen,
> Ob sie mich für gestorben hält.
> Ich kann auch gar nichts sagen dagegen,
> Denn wirklich bin ich gestorben der Welt.

Einwohner gern haben und gemeinsam durchfüttern, ist praktisch vom Marktplatz – und aus dem Bewußtsein – verschwunden. Quasimodo verkümmert in einer Klinik, klebt Tüten für große Konzerne …«; ebd., S. 339f., Hervorhebung im Original.

332 Regiebuch *Kirche der Angst*, S. 10. In dieser 18. Szene reihen sich Stefan Kolosko, die ›Spezialisten‹ und die Sopranistinnen hintereinander auf, tanzen Polonaise und skandieren dabei: »Und eins und zwei und vor, zurück und eins, zwei, drei …«

333 Ebd., S. 7.

Ich bin gestorben dem Weltgewimmel,
Und ruh' in einem stillen Gebiet.
Ich leb' in mir und meinem Himmel,
In meinem Lieben, in meinem Lied.[334]

Die Weltentrückung des lyrischen Ichs, von der das Gedicht bekenntnishaft Zeugnis ablegt, gibt sich in der dritten Strophe als positiv konnotierter »Rückzug in Verinnerlichung«[335] zu erkennen: Dem Durcheinander der äußerlichen Welt entzogen, findet es in sich Ruhe, Geborgenheit und Glück. Bezeichnenderweise unterschlägt Schlingensief ebendiese letzte Strophe, er beraubt also das Ich seines selbstgenügsamen Friedens und legt den Fokus auf den passiven Zustand des ›Gestorbenseins‹, der sich nun nicht mehr in kontemplative Innerlichkeit und Lebenszugewandtheit auflöst. Statt von himmlischer Ruhe und romantischer Weltflucht singt Togbonou von Beklemmung und Resignation: »Ich kann auch gar nichts sagen dagegen, / Denn wirklich bin ich gestorben der Welt.«[336]

Den Bekenntnischarakter des Gedichts macht sich Gustav Mahler, der sich mit den Rückert'schen Versen emotional identifiziert, zu eigen. »Das ist Empfindung bis in die Lippen hinauf, die sie aber nicht übertritt! Und: das bin ich selbst!«, soll er über seine Vertonung gesagt haben.[337] In *Kirche der Angst* gebraucht Schlingensief das Lied Mahlers als musikalisches Versatzstück seiner autobiotheatralen Inszenierung: Der singende Togbonou wird zur Personifikation des kranken, todgeweihten Künstlers.[338] Nicht allein die in dem Lied verhandelte Todesthematik, auch das darin enthaltene Mahler'sche Kernmotiv macht es für eine Kontextualisierung in Schlingensiefs autobiotheatraler Krankengeschichte geeignet. Mathias Hansen beschreibt dieses Kern- bzw. Urmotiv Mahlers am Beispiel von *Ich bin der Welt abhanden gekommen* wie folgt: »Anstieg, Verweilen, Abstieg, oder: Einatmen, Anhalten, Ausatmen«: »Mahler gliedert das zwölfzeilige Gedicht in drei mal vier Verszeilen, die jeweils eine Variante des Motivs und seine Projizierung umfassen und am Schluss den Eindruck hinterlassen, die Form des Liedes bestehe aus einem einzigen, an- und abschwellenden Atemzug.«[339] Indem Schlingensief das Mahler-Lied um die dritte

334 Rückert 1979, Teil 2: *Liebesfrühling*, S. 194f. Rückerts Gedicht ist im Programmheft von *Kirche der Angst* unter der Überschrift »Lied«, als Bestandteil der ›Liturgie-Fragmente‹, abgedruckt. Hierbei weist die dritte Strophe subtile Textmodifikationen auf, die Corinna Herr aufgezeigt hat; vgl. Herr 2016, S. 254. Bereits Gustav Mahler hatte in die Rückert'sche Textvorlage leicht eingegriffen.

335 Revers 2000, S. 106.

336 Regiebuch *Kirche der Angst*, S. 7.

337 So erinnert sich Mahlers langjährige Vertraute Natalie Bauer-Lechner; Kilian 1984, S. 194.

338 Vgl. Herr 2016, S. 255.

339 M. Hansen 2010, S. 208f. Über Mahlers Motiv führt Hansen aus: »Dem Eingangsintervall der großen Sekunde schließt sich, wiederholend und erweiternd, eine kleine Terz, dann eine große Terz an, von der eine gleichsam kreisend-zusammenfassende Achtelbewegung ausgeht, welche zum Spitzenton der Melodiekurve führt – von dem aus eine abwärts gerichtete, rundend-schließende Tonfolge eingeschlagen wird. Dass heißt, das Ausgangsmotiv erfährt

Strophe kürzt, bricht er dessen Geschlossenheit auf und den metaphorischen Atemzug ab. So findet er auf musikalischer Ebene ein Äquivalent für seine leere linke Seite, den fehlenden Lungenflügel: »Wenn ich aufwache, werde ich anders atmen«, vermerkt Schlingensief vor seiner Operation.[340]

Des Weiteren unterläuft der Autor-Regisseur den Eindruck harmonischer Geschlossenheit durch ostentativ inszenierte Dissonanz. Vor Beginn der zweiten Liedstrophe betritt, durch den Mittelgang schreitend, ein 14-köpfiger Kinderchor die Theaterkirche, um sich auf der Bühne aufzustellen. An der Spitze der in Pfadfinderkluft gekleideten Kinder geht Karin Witt, die – als Bischöfin mit prächtiger, goldfarbener Kasel und Mitra kostümiert – die eigentümliche Prozession anführt. Unter Witts Dirigat stimmt der Chor einen distonalen »La-la-la«-Singsang an, der die Stimmen von Togbonou und Harmsen überlagert. Todesgedicht und Klagegesang gehen in kindlich dadaistischem Protest unter. Diese surreale Intervention stört die Gravität der Szene und lässt sie ins (Alb-)Traumhafte kippen. Zur unheimlichen Stimmung trägt vornehmlich die kleinwüchsige Bischöfin bei, die einer abgründigen Märchengestalt gleicht. Mit ihrer markant hohen Stimme – selbst eine Kinderstimme – scheucht Witt den Chor nach seinem kurzen Auftritt schnell wieder von der Bühne: »Hopp, hopp, ins Bett!«, lautet die an die Kinder gerichtete Anweisung.[341] Es scheint, als wolle Witt ihre Schützlinge eine weitergehende Konfrontation mit Krankheit, Schmerz und Tod ersparen. Hastig gehen die Kinder ab. »Das ist ein bösartiger, märchenhafter Todesengel, der, indem er die Kinder wegtreibt, um sie vor dem Grauen zu bewahren, sie schon mal richtig mit dem Grauen konfrontiert«,[342] äußert sich Hegemann über die von Witt verkörperte Figur. Es sind solche Sequenzen, in denen Schlingensief den durch seine Erkrankung erlittenen Verlust »kindliche[r] Unschuld«[343] thematisiert.

Ein 2006 von Elfriede Jelinek für Schlingensief verfasster Theatertext verbindet das Rückert'sche Gedicht mit dem weltfremden Toren Parsifal, der im Laufe seines

sofort seine Projizierung durch Dehnung und Fortspinnung seiner elementaren Teile – und dieses Verfahren erstreckt sich dann auf das gesamte Stück«; ebd., S. 209.

340 Schlingensief 2009, S. 36. Im Interview äußert sich der Autor-Regisseur: »Meine linke Seite ist leer. Es geht auch so. Als ich aus der Narkose aufwachte, staunte ich, dass ich atmen und reden konnte«; Schlingensief/Seidler 2008. Doch erwies sich das Atmen, wie erwartet, als verändert: »Das Atmen fühlt sich manchmal etwas komisch an, so als sei da eine Ecke, wo sich die Luft dran schabt oder irgendwie dran hängen bleibt«; Schlingensief 2009, S. 115.

341 Vgl. Transkript *Kirche der Angst*.

342 Hegemann im Gespräch mit der Verfasserin, 23. Februar 2021.

343 Vgl. Schlingensief/Behrendt 2009, S. 37. Auch zum Ende der 40. Szene kommt es, in albtraumhafter Atmosphäre, zur symbolischen Zerstörung kindlicher Unschuld. Hier ist es nun die Schauspielerin Angela Winkler, die den Todesengel mimt: Mit einer Taschenlampe »erschießt« sie auf die Bühne rennende Ministranten. Nachdem alle Kinder, eines nach dem anderen, zu Boden gegangen sind, bricht Winkler in irres Gelächter aus.

Gralsabenteuers ebenfalls seine kindliche Unschuld und Naivität einbüßt.[344] In *Parsifal: (Laß o Welt o Schreck laß nach!)* entsendet Jelinek ihren Titelhelden – eine »mythische[] Vermischungsfigur, in der die Erlösergötter Dionysos und Prometheus mit Wagners Parsifal, aber auch mit Jesus verschmelzen«[345] – nach Afrika. Diesen Text, mit dem die Autorin auf Schlingensiefs *Parsifal*-Inszenierung in Bayreuth reagiert, steuert sie zu seinem Langzeitprojekt des Animatografen bei, einer mobilen Film- und Drehbühneninstallation, die – nach Stationen auf Island, in Deutschland und Namibia – unter dem Titel *Area 7 – Matthäusexpedition* im Januar 2006 am Burgtheater Wien eröffnet wird.[346] In der animatografischen Installation lässt Schlingensief ein Video einspielen, das Jelinek bei der Lesung ihres *Parsifal*-Textes zeigt. Dieser entstand in direktem Austausch mit Schlingensief. Sie beide hätten sich »ab und zu E-Mails geschickt und den Text erweitert«, berichtet der Regisseur, »oder sie [Jelinek] hat ein Musikstück von mir genommen und davon weiter assoziiert, z. B. von Mahler ›Ich bin der Welt abhanden gekommen‹.«[347] Diese Aussage verdeutlicht, dass Mahlers Lied Schlingensief bereits vor seiner Krebsdiagnose präsent war. Tatsächlich webt Jelinek Zitate aus Rückerts Gedicht in ihren Theatertext ein: *Ich bin der Welt abhanden gekommen* durchzieht, zusammen mit Eduard Mörikes *Verborgenheit* (»Laß, o Welt, o laß mich sein«), den Text leitmotivartig.[348]

»Au, meine Wunde!«

In *Kirche der Angst* steht die 24. Szene, die den Beginn der Totenmesse vorbereitet, ganz im Zeichen von Wagners *Parsifal*: Zu Szenenbeginn wird vom Band das Finale des Bühnenweihfestspiels eingespielt. Auf den Videoleinwänden sind Filmaufnahmen von Schlingensiefs Bayreuther Operninszenierung aus dem Jahr 2004 zu sehen. Stefan Kolosko liegt auf dem Bühnenboden. In der Rolle Parsifals tritt Achim von Paczensky auf, ein Holzschwert in der erhobenen Rechten. In Anspielung auf den dritten Aufzug, in welchem Parsifal in die Gralsburg zieht, um Amfortas zu erlösen, verkündet von Paczensky: »Nur eine Waffe taugt! Wer hat mir die Wunde geklaut! Öffnet den Schrein!«[349] Es handelt sich um ein Zitat aus dem Wagner'schen Libretto[350] – wobei das Bild der ›geklauten Wunde‹ eine Zutat Schlingensiefs darstellt, die wiederum auf Jelineks *Parsifal*-Text verweist.[351] Nun erscheint auch ›Spezialist‹

344 Jelinek 2006.

345 Lücke 2013, S. 196.

346 Zu Schlingensiefs animatografischen Projekten siehe ausführlich Berka 2011. Speziell zum Wiener Animatografen siehe ebd., S. 233–269.

347 »Schlingensief: ›Bin nicht der große Gralssucher‹« 2006.

348 Vgl. Lücke 2008, S. 328. Des Weiteren zieht Jelinek Zitate aus Euripides' *Bakchen* heran, aus Friedrich Nietzsches *Geburt der Tragödie* sowie aus David Signers *Ökonomie der Hexerei*, einem Sachbuch, das sich mit Hexerei in Westafrika befasst.

349 Regiebuch *Kirche der Angst*, S. 14.

350 »Nur eine Waffe taugt: / die Wunde schließt / der Speer nur, der sie schlug. / […] Nicht soll der mehr verschlossen sein: Enthüllt den Gral – öffnet den Schrein!«; R. Wagner 2013, S. 82f.

351 In Jelineks Text sind die Figuren Parsifal und Amfortas eins. Parsifal führt seine Wunde

Norbert Müller auf der Bühne, sackt auf die Knie, sich die Seite haltend, krümmt sich und schreit mehrfach: »Au, meine Wunde!«[352] – er stellt die Klage des Amfortas in der Gralsszene des ersten Aufzuges nach.[353] Mit dem Schwert, stellvertretend für Parsifals heiligen Speer, berührt Achim von Paczensky erst Kolosko, dann Müller; beide schreien schmerzerfüllt auf. »Jetzt ist sie schlimmer geworden!«, jammert Müller. »Ahh, meine Wunde!« Anders also als in der *Parsifal*-Oper erleben Stefan Kolosko und Norbert Müller, als Verkörperungen des Gralskönigs, keine Erlösung von ihren Qualen. Während Amfortas bei Wagner, durch Gurnemanz gestützt, in »heiliger Entzückung« und »großer Ergriffenheit« gezeigt wird,[354] werden Müller und Kolosko – nach wie vor liegend – zusammen mit von Paczensky ohne viel Federlesen von der Bühne gedreht. An ihrer statt haben der Kinderchor und die kleinwüchsige Bischöfin aus der zwölften Szene einen erneuten Auftritt. Wieder stimmt der Chor seinen »La-la-la«-Gesang an und konterkariert damit das aus dem Off ertönende, weihevolle Finale »Höchsten Heiles Wunder: / Erlösung dem Erlöser!«, das von den Sopranistinnen Eidinger und Harmsen mitgesungen wird. Auf dem heruntergelassenen Gazevorhang erscheint dazu der Film *Hasenverwesung*, den Schlingensief in seiner Bayreuther *Parsifal*-Inszenierung, während des Karfreitagszaubers, vorgeführt hatte.[355] Abschließend wird bühnentechnisch ein Sonnenaufgang in Szene gesetzt – und das dem Künstler gewidmete Requiem beginnt.

Seit seinem Engagement in Bayreuth finden sich in Schlingensiefs Arbeiten vermehrt Motive, Zitate und Schlüsselszenen aus Wagners Weltabschiedswerk. Hatte sich Schlingensief vor seiner Krebsdiagnose noch »selber als Parsifal gesehen, als Tor und als Erlöser seiner selbst«,[356] beginnt der todkranke Autor-Regisseur, sich mit der Figur des Gralskönigs zu identifizieren. In der Parsifal-Szene von *Kirche der Angst* treten die Darsteller Stefan Kolosko und Norbert Müller somit als Personifizierungen Amfortas' ebenso wie als Schlingensief-Doubles auf.

Mit der Bezugnahme auf Wagners *Parsifal* erzeugt Schlingensief multiple Selbstporträts. Zum einen ruft er – durch Videoeinspielungen und durch das Recyceln des Films vom verwesenden Hasen – die eigene Operninszenierung auf. Sie, die als

---

in einem Rucksack mit sich, der ihm entwendet wird: »Außerdem schießt einer und klaut auch noch den Rucksack mit allem, auch der nagel-neuen Wunde. Wie unvorsichtig, sie dort hineinzulegen! Aber er hat sie immer bei sich, da kann man nichts machen, da ist mit Parsifal nicht zu reden, leider, die gerechte Aufteilung der Gralswunde an alle im Kral [= kreisförmig angelegtes Dorf bei afrikanischen Stämmen] wäre so aufwendig, würde soviel mathematisches Wissen erfordern, daß Parsifal sie im Rucksack behält, im Ganzen«; Jelinek 2006.

352 Transkript *Kirche der Angst*.

353 Von seinem Ruhebett aus beklagt der Gralskönig »im Ausbruche qualvoller Verzweiflung«: »Wehe! Wehe mir der Qual! […] Was ist die Wunde, ihrer Schmerzen Wut, / gegen die Not, die Höllenpein, / zu diesem Amt – verdammt zu sein!«; R. Wagner 2013, S. 31f.

354 Ebd., S. 82.

355 Der von Alexander Kluge verantwortete Schwarz-Weiß-Film zeigt den Verwesungsprozess eines Hasen im Zeitraffer. Weiterführend zum Film siehe unten, S. 344–346.

356 Jörg van der Horst, in: Beyer et al. 2011, S. 166.

Höhepunkt seines künstlerischen Œuvres gilt, markiert für Schlingensief zugleich den Ursprung seiner Krankheit.[357] Während der Proben von *Kirche der Angst* malt der Regisseur auf das vergrößerte Röntgenbild seines Brustkorbs ein Diagramm seines Lebens – als Vorbild dürften ihm hierbei die Diagramme von Joseph Beuys gedient haben. Im Kirchenraum wird diese Diagrammtafel später Teil des Bühnensettings. Die Dokumentarfilmerin Sibylle Dahrendorf hält Schlingensiefs Bemalen und Beschreiben des Röntgenbilds mit der Kamera fest: Der Autor-Regisseur zeichnet seine Station auf dem Grünen Hügel in Bayreuth als »Chaossituation« ein, die er für die Entartung seiner Zellen verantwortlich macht.[358] Wenn Schlingensief in *Kirche der Angst* Wagners *Parsifal* referenziert, meint er damit auch sein mit den Bayreuther Festspielen verknüpftes Krankheitsnarrativ und zieht die Geschichte um Parsifal und Amfortas als Projektionsfläche für seine Autopathografie heran.

Der im Bühnenweihfestspiel behandelte Themenkomplex der Wunde und des (Mit-)Leidens wird von Schlingensief autoreferenziell aufgeladen und nach eigenem Gutdünken modifiziert. Der zeremonielle und rituelle Charakter der Vorlage wird durch die dadaistische Einlage des Kinderchors und durch den Auftritt der ›Spezialisten‹ (»Au, meine Wunde!«) *ad absurdum* geführt. Während Wagner seinen Titelhelden als Erlöserfigur zelebriert, vermag Parsifal in *Kirche der Angst* die Wunde des ewig leidenden Amfortas nicht zu schließen – so reiht sich der Gralskönig ein in Schlingensiefs theatrale Autofigurationen der Versehrung, die keine Erlösung durch den anderen kennt.

In der Krankenbetthöhle

In der 13. Szene ist die Bühne erstmals in ein Krankenhaussetting verwandelt: In einem auf der Bühnenmitte platzierten Klinikbett liegt Margit Carstensen. Weiße Vorhänge umgrenzen ihr Krankenzimmer. Eine am Bett befestigte Lampe wirft gelbes Licht auf die Schauspielerin, die noch immer ihr Abendkleid trägt. Neben

---

357 Vgl. Schlingensief 2009, S. 171. Obschon Schlingensief die »Todesmusik« Wagners für seinen Krebs mitverantwortlich macht, setzt er die Auseinandersetzung mit ihr auf der Theater- und Opernbühne fort: »Like Amfortas, who may only be healed by the touch of the weapon that inflicted the wound, Schlingensief seeks the touch of the music he partially blames for his illness«; Malzacher 2010, S. 195.

358 Vgl. »Toleranzgürtel« 2008, Min. 1:10–1:42 (Transkription der Verfasserin). Im anschließenden Interview mit Dahrendorf führt Schlingensief aus: »Dieser Kampf [= der Konflikt mit der Familie Wagner], der hat mich, glaube ich, sehr in Anspruch genommen. Und ich habe dann im Privaten die Trennung von der Freundin und auch mit anderen Dingen Kontakt aufgenommen, wo ich eigentlich nichts drüber sagen will, aber wo ich sage: Das entspricht nicht meinem Naturell. Da habe ich mich verrannt, und da habe ich mich auch im Tod schon gesehen, und da habe ich natürlich mit diesem Wahn gearbeitet, der da auch drinsteckt in der Musik. Und ich glaube, dass ich da eben diesen Toleranzgürtel oben immer befeuert habe mit dem Gedanken ›Was wäre, wenn ich danach sterbe?‹ Peng! Bei Heiner Müller ist es wohl auch ein bisschen ähnlich gelaufen, der hat danach seinen Krebs bekommen«; Schlingensief/Dahrendorf 2008, Min. 14:38–15:20 (Transkription der Verfasserin).

dem Bett befindet sich eine Kommode, auf der ein altmodischer Telefonapparat mit Wählscheibe steht. Auf der gegenüberliegenden Seite, zu Carstensens Linken, ist ein Spiegel angebracht. Auf und über die Darstellerin werden Schwarz-Weiß-Bilder von Zellstrukturen projiziert, die die gesamte Szene gespenstisch überlagern und das Assoziationsfeld des Pathologischen präsent halten.

Vollmond scheint auf den Videoleinwänden über dem Klinikbett. Das Bildmotiv des Mondes weist auf die vierte Szene von *Kirche der Angst* zurück, in der der Beginn von Arnold Schönbergs expressionistischem Monodram *Erwartung* eingespielt wurde. Der im Spätsommer 1909 komponierte Einakter handelt von einer Frau, die in mondheller Nacht – auf der Suche nach ihrem Geliebten – ängstlich durch den Wald irrt, den Vermissten schließlich erschlagen auffindet. Für das Libretto zeichnet die Dichterin und angehende Ärztin Marie Pappenheim verantwortlich.[359] In seinem Theaterstück legt Schlingensief den Gesang der Frau in den Mund der beiden Sängerinnen Eidinger und Harmsen, die – wie in der gesamten Aufführung – in schwarzer, barocker Trauerkleidung auftreten. In Play-back-Manier bewegen sie ihre Lippen synchron mit der Sopranstimme vom Band:

> Hier hinein? … Man sieht den Weg nicht. Wie silbern die Stämme schimmern … wie Birken. Oh! Unser Garten … Die Blumen für ihn sind sicher verwelkt … Die Nacht ist so warm. Ich fürchte mich … Was für schwere Luft herausschlägt … wie ein Sturm, der steht … So grauenvoll ruhig und leer. Aber hier ist es wenigstens [hell …] Der Mond war früher so hell.[360]

Die eingespielte Passage ist der Anfang der ersten Szene von *Erwartung*. Im assoziativen Bewusstseinsstrom der Figur, die der Autor-Regisseur mit Eidinger und Harmsen zwillingshaft verdoppelt, drücken sich Orientierungslosigkeit und Angst aus. Die von der Frau beschriebenen Naturwahrnehmungen vermitteln eine bedrohliche, unheilschwangere Atmosphäre, die das furchtbare Ende antizipiert. In ihrer freien Atonalität und schnell wechselnden Motivik vollzieht Schönbergs Musik die seelisch-geistige Verfassung der Figur nach, ein musikalisches Psychogramm entwerfend. Die via Musik und Text evozierten Bilder der Furcht, des Bedrohtseins und der Todesnähe zieht Schlingensief, in einem stark ästhetisierten Szenenkontext, zur Aufladung seiner Krankengeschichte heran: Schönbergs *Erwartung* lässt er unmittelbar auf die Szene mit den Kindheitsfilmen folgen, die mit seiner von der Diagnose berichtenden Diktafonaufnahme unterlegt sind. Die lebensbedrohliche Diagnose des Künstlers und die beklemmende Stimmung des Monodrams überblenden einander. Zugleich wird durch das Play-back-Singen der Sopranistinnen die Szene in einem Akt der Verfremdung ironisch gebrochen, Schönbergs Musik als ästhetisches Material und theatrales Element von Schlingensiefs Selbstdarstellung ausgewiesen.

---

359 Pappenheim 2022.

360 Regiebuch *Kirche der Angst*, S. 3. Vgl. Pappenheim 2022, o. S.

Der Mond, der in *Erwartung* geisterhaftes Licht spendet, leuchtet auch für die bettlägerige Carstensen in der 13. Szene. Mit der Frau in Schönbergs Monodram hat Carstensen gemein, dass sie im Angesicht des Todes und damit in einer Extremsituation dargestellt ist. Während jedoch die Figur in *Erwartung* zunächst rastlos durch den Wald irrt, verharrt Schlingensiefs Schauspielerin im Krankenbett, ein sprechendes Bild für die »Statik«, die – so Schlingensief – »einem die Krankheit aufzuzwingen versucht«[361]. Nicht mit dem gewaltsamen Tod des Geliebten sieht sich die Bühnenfigur Carstensens konfrontiert, sondern mit der durch Krankheit bedingten eigenen Todesnähe. Wieder trägt die Schauspielerin in ruhigem, ernstem Tonfall aus Schlingensiefs Tagebuchmanuskript vor, das als Krankenlektüre auf ihrem Schoß liegt. Anders also als in der fünften Szene, in der sie, einer Laudatorin gleich, zum Vorlesen an das Rednerpult getreten ist, erscheint Carstensen hier ostentativ als Figuration des todgeweihten Künstlers. Bei dem von ihr vorgetragenen Text handelt es sich um die wortgetreue Wiederholung eines Auszugs jenes O-Tons, den die Theaterzuschauer bereits aus der dritten Szene des Stücks kennen: Es ist Schlingensiefs stockender Bericht über den ihm durch den Arzt mitgeteilten Befund. Im Regiebuch ist das Transkript als Figurenrede Carstensens abgedruckt:

> Ich war jetzt gerade beim Kardiologen … der diese Punktion gemacht hatte … der wollte mich noch mal sprechen und hat mich ganz lange reingebeten … fast ne dreiviertel Stunde und hat mit mir wirklich total lieb geredet und hat eben auch sehr … also ich weiß nicht, was er so genau gemacht hat mit mir … aber auf der einen Seite war ich panisch plötzlich wieder mal … und auf der anderen Seite war er plötzlich der der das in ein sicher auch von mir befürchteten … aber jetzt nicht ausgesprochenen … oder so was Rahmen gebracht hat … und dadurch auch in ne Ruhe … indem er dann gesagt hat eben er würde mir abraten jetzt noch woanders hin zu fahren … er hätte im Bauch diese Drüse … das wär' eben schon etwas wo es wohl mit metastasiert, was aber eben noch nicht … diese anderen Sachen befallen sind … Schilddrüse ist wohl auch in Ordnung … und dann würde er einfach sagen … jede Woche … in der einen Woche, wenn ich wegfahren würde, könnte es auch … ja nach Wien in dieses Blut …[362]

Auf textformaler Ebene fällt die Häufung von Ellipsen als Parallele zum lyrischen Monolog des Pappenheim'schen Librettos auf. Wie die Auslassungspunkte im Libretto von *Erwartung* die Assoziationen der Frau als flottierend und fragmentiert kennzeichnen, ihrem aufgewühlten Seelenzustand entsprechend, markieren sie in der Umschrift von Schlingensiefs Audiotagebuch dessen Stocken, Innehalten und Verstummen, sind mithin textuelle Marker für Gefühle der Angst, Verzweiflung und Sprachlosigkeit. Zugleich zeugen sie von Schlingensiefs Bemühen, die eigene Befindlichkeit in der emotionalen Extremsituation in Worte zu fassen und zu reflektieren.[363] Carstensen trägt den Ellipsen durch Sprechpausen Rechnung.

---

361 Schlingensief 2009, S. 88.

362 Regiebuch *Kirche der Angst*, S. 8.

363 In dem in Buchform veröffentlichten Tagebuch ist das Gros der Ellipsen, wohl nicht zuletzt aus Gründen der besseren Lesbarkeit, aus dem Text getilgt. Damit ist eine augenfällige Spur

Durch das Moment der Wiederholung hebt Schlingensief den Status seines Tagebuchtextes als künstlerisch vermitteltes und ästhetisch überformtes Material deutlich ins Bewusstsein des Publikums. In der Szene mit den vom Vater aufgenommenen Filmen aus Schlingensiefs Kindheit erlebt der als Soundtrack aus dem Off eingespielte Ego-Text seine erste Transformation: Die private Diktafonaufnahme wird zum theatralen Zeichen. In der hier besprochenen 13. Szene findet ein weiterer, in seinem Medienwechsel komplexerer Umwandlungsprozess statt, nämlich die Transposition vom mündlichen Text zum schriftlich fixierten Theatertext, dem durch Margit Carstensen auf der Bühne abermals eine Stimme gegeben wird. Das Spektrum der multimedialen Vervielfachung des Schlingensief'schen Selbst erstreckt sich von den Filmaufnahmen, die mit seiner Tonbandstimme unterlegt sind, bis zur Schauspielerin, die – in Stellvertreterrolle als todkranke Frau im Krankenhausbett – die Worte des Künstlers wiederholt.

Carstensens Monolog wird durch schrilles Telefonklingeln unterbrochen. Als die Darstellerin den Hörer des Telefonapparats abnimmt, ertönt aus dem Off die Stimme des Anrufbeantworters, die eine neue Nachricht – »empfangen gestern um 18:13 Uhr« – ankündigt.[364] Es folgt eine Sprachnachricht von Anna Maria Schlingensief, der Mutter des Regisseurs. Der Text ihrer kurzen Mitteilung wird für die Zuschauer zum Mitlesen auf die Videoleinwand projiziert: »Hallo Christoph, du tust mich aber auf die Folter spannen. Du hattest mir doch fest versprochen, mich anzurufen. Tschüss, Kind.«[365] Damit endet die Szene. Das authentische Tondokument überführt der Autor-Regisseur – analog zu seinen Diktafonaufnahmen – aus dem Kontext intim-privater Kommunikation in den Rahmen der Kunst, wodurch er ihm Readymade-Charakter verleiht. Als ›Einbruch des Realen‹ in den ästhetischen Schein der Theateraufführung erinnern die Worte der besorgten Mutter an das Schicksal der realen Person Schlingensief.[366] Darüber hinaus ist mit Anna Marias Sprachnachricht der Mutter-Sohn-Konflikt angedeutet, der im weiteren Verlauf des Stücks zum Tragen kommt.

des mündlichen Entstehungskontexts der Aufzeichnungen, zugunsten ihrer literarischen Überformung, ausradiert. Indessen bleiben – dies hebt Amelie Meister hervor – der »hochgradig umgangssprachliche« Rededuktus Schlingensiefs und das »freie Hin- und Herspringen« seiner Gedanken auch im publizierten Tagebuch enthalten. Auf den Eindruck von Authentizität und Momentaneität werde somit, so Meister, nicht verzichtet; vgl. A. Meister 2022, S. 372.

364 Transkript *Kirche der Angst*.

365 Ebd. Im Regiebuch wird das eingespielte Tondokument als »Mutter AB Christoph« angeführt; Regiebuch *Kirche der Angst*, S. 8.

366 Es ist davon auszugehen, dass diese Sprachnachricht aus der Zeit von Schlingensiefs Krankenhausaufenthalt stammt, Anna Maria Schlingensief den Sohn folglich um Rückmeldung über den Ausgang seiner Operation oder einer seiner Untersuchungen bittet. Der leise Vorwurf (›Du hattest mir doch fest versprochen, mich anzurufen‹) lässt sich bereits als Indiz für eine gestörte Kommunikation deuten. In späteren Szenen erweist sich das Mutter-Sohn-Verhältnis in der Tat als belastet und konfliktuös.

Die Szenen 14, 15 und 16 schreiben das Motiv des todgeweihten Kranken fort. Begleitet werden die ersten beiden von einem filmischen Reenactment der Aktion *Zerreißprobe* des Wiener Aktionisten Günter Brus, verkörpert durch Stefan Kolosko.[367] Der tonlose Schwarz-Weiß-Film läuft auf der mittleren Videoleinwand und zugleich projiziert auf das Szenenbild, wodurch Schlingensief einen wechselseitigen Bezug zwischen der eigenen Leidensgeschichte und der Brus'schen Arbeit herstellt. Mit Brus als Referenzkünstler rekurriert Schlingensief auf dessen Bilder der Autoaggression: Mit Selbstverletzungen seines Körpers agiert Brus verdrängte Traumata privater wie gesamtgesellschaftlicher Natur aus.[368] Im Hinblick auf die Krankengeschichte des Autor-Regisseurs liegt es nahe, Schlingensiefs *Zerreißprobe* einmal mehr auf das ›Trauma Bayreuth‹ zu beziehen, auf das er die Entstehung seines Lungentumors zurückführt.

Neben Kolosko als Brus sind in dem von Schlingensief mit seiner Bolex-Kamera gedrehten Film ebenso die Figuren John Lennon und Joseph Beuys anwesend, die die von Kolosko dargebotene Aktion teilnahmslos beobachten. Die drei Künstlerfiguren bilden eine eigentümliche Trias, in der die für *Kirche der Angst* zentralen künstlerischen Bezugspunkte versinnbildlicht sind: die exemplarisch durch den mit Yoko Ono verheirateten Lennon repräsentierte Fluxus-Bewegung, der künstlerische Kosmos Beuys' sowie, vertreten durch Günter Brus, die um Darstellungen von Verwundung, Folter und Selbstopfer kreisenden Körperperformances des Wiener Aktionismus.

Erstmals in Schlingensiefs Theaterinszenierung erscheint in dieser 14. Szene die Schauspielerin Angela Winkler. Während das Krankenzimmer langsam von der Bühne gedreht wird, verkündet sie Carstensen in ernstem, beinahe feierlichem Ton, »schlechte Nachrichten« überbringen zu müssen.

> WINKLER: Margit? Margit, ich habe ganz schlechte Nachrichten. Aber ich will noch nicht zu viel verraten.
>
> CARSTENSEN: Wie lange hab ich noch?
>
> WINKLER: Das weiß ich nicht. Ich hab ganz schlechte Nachrichten. Aber ich will noch nicht zu viel verraten.
>
> CARSTENSEN: Das ist ja wunderbar![369]

Der anti-illusionistische Impetus dieser kurzen Dialogszene wird bereits dadurch angezeigt, dass Winkler die Schauspielkollegin mit Vornamen anspricht, womit der Akt der Repräsentation gezielt irritiert wird. Gleichermaßen befremdlich ist Winklers Geheimniskrämerei (›Aber ich will noch nicht zu viel verraten‹), die bei einer

367 *Günter Brus Aktion* 2008.
368 Siehe hierzu auch Kapitel III, S. 189.
369 Transkript *Kirche der Angst*.

freudigen Überraschung angemessen wäre, nicht aber zu den annoncierten ›schlechten Nachrichten‹ passen möchte. Eine verständnisvolle Kommunikation wird auf diese Weise *ad absurdum* geführt. Carstensen, die nach der ihr noch verbleibenden Lebenszeit fragt, ohne darauf von Winkler eine Antwort zu erhalten, entspricht zunächst der ihr zugewiesenen Rolle der Schwerkranken, um dann ihrerseits den Ernst der Situation mit dem Ausruf ›Das ist ja wunderbar!‹ ironisch zu unterlaufen. Die der Szene inhärente Absurdität korrespondiert mit der Präsenz der von Achim von Paczensky verkörperten John-Lennon-Figur im zeitgleich dargebotenen *Zerreißprobe*-Aktionsfilm: Bilder der Verzweiflung, des Leidens und des Todes werden durch ein skurriles, komisches Moment aufgebrochen, wodurch die Zuschauer in ihrer *compassio*, dem Mitfühlen mit der leidenden Künstlerfigur, irritiert werden.

Die 15. Szene spielt in einer provisorisch anmutenden Raumzelle, an deren hinterer Planenwand Röntgenbilder einer Hand befestigt sind. Auf der linken Seite steht der in weißem Hemd und weißer Hose gekleidete von Paczensky, ausgestattet mit einer schwarzen Langhaarperücke und der für Lennon charakteristischen Sonnenbrille. Rechts befindet sich ein schmaler Holztisch mitsamt Stuhl – im Regiebuch als »Beuys-Aktionstischchen«[370] ausgewiesen. Auf dem Tisch klingelt ein Telefonapparat. Folglich sind Lennon und Beuys, die im Film als »stumme[] Zeugen«[371] des Brus'schen Aktionsgeschehens auftreten, nun auch *in persona* auf der Bühne, wobei Beuys symbolisch, durch das *bio-object* des Tisches, repräsentiert wird.

Das Motiv medialer Dopplung setzt sich in Angela Winklers Monolog fort, insofern es sich hier erneut um eine Wiederholung des bekannten O-Tons Schlingensiefs handelt. Aus Carstensens Krankenzimmer kommend, setzt sich Winkler an das Aktionstischchen, nimmt den Hörer ab und spricht ins Telefon: »In der Woche könnte der Tumor zum Beispiel Absiedelungen vornehmen, das wäre möglich, das könnte sein. Das heißt, so schnell wie möglich von Dr. Kaiser, Prof. Kaiser, sich den Tod da rausschneiden lassen, und was dann kommt, sagt er, ist eben ein neues Leben. […] Die Prognose für diese Sache ist nicht gut.«[372] Winkler nimmt, im Unterschied zu Carstensen, keine Rücksicht auf die von Schlingensief in seiner Diktafonaufnahme gemachten Sprechpausen. Ferner legt sie keinen Wert auf eine streng wortgetreue Wiedergabe des Originaltextes. Während Carstensen aus Schlingensiefs Krankenhausprotokollen »im Gestus des Vorlesens«[373] zitiert, geht Winkler mit der Textvorlage frei um.

Die Schauspielerinnen, die beide aus demselben autobiografischen Text zitieren, verkörpern in den beschriebenen Szenen die Aufspaltung der Schlingensief'schen Person(a). Carstensen übernimmt die Rolle der ans Bett gefesselten Sterbenskranken. Demgegenüber erscheint Winkler als unbeteiligte Außenstehende – und so als

370 Vgl. Regiebuch *Kirche der Angst*, S. 9.
371 Degeling 2019, S. 183.
372 Transkript *Kirche der Angst*.
373 Annuss 2011, S. 296.

dissoziierter Persönlichkeitsanteil, der das kranke Ich über seine schlechte Prognose ins Bild setzt. Dass die Kommunikation zwischen den aneinander vorbeiredenden Schauspielerinnen absurde Züge annimmt, die den Ernst des verhandelten Themas unterlaufen, lässt Schlingensiefs selbstironischen Zugang zu seiner Krankengeschichte erkennen. Im Gespräch mit Eva Behrendt erläutert er, dass er im Inszenieren seiner diaristischen Texte »auf keinen Fall nur auf die Tränendrüse drücken«, sondern ebenso zeigen wolle, »dass das alles auch sehr absurd ist«.[374]

»Keine Gnade, Frau Bauer!«

In der 16. Szene stürmt schließlich Stefan Kolosko auf die Bühne, hinein ins Krankenzimmer. Da sich dieses hinter einem Gazevorhang befindet, ist der Schauspieler für die Zuschauer lediglich schemenhaft zu erkennen. Wie in der Regieanweisung vermerkt, stellt sich Kolosko vor den in Carstensens Zimmer angebrachten Wandspiegel, entledigt sich seines Oberteils und »findet sich schön«.[375] Nervöse Orgelklänge – Dominik Blum spielt live auf der E-Orgel – untermalen den von Kolosko in heller Aufregung deklamierten Monolog:

> Keine Gnade! Keine Gnade, Frau Bauer! Sie surfen nicht mehr, Sie werden jetzt gesurft. Eins kann ich Ihnen sagen: Sie werden es hassen! Sie werden es hassen! Keine Gnade! Gnade! Sie werden gelb werden. Sie werden stinken. Ihre Freunde werden sich von Ihnen abwenden. Sie werden allein sein. Wenn Sie Kinder hätten, wäre Ihnen das nicht passiert.[376]

Dem publizierten Tagebuch Schlingensiefs ist zu entnehmen, dass ihn – in Vorgesprächen über seine chemotherapeutische Behandlung – Onkologen einer Klinik mit ebendiesen Äußerungen konfrontiert haben sollen.[377] Ihre zum Teil drastischen, hämisch klingenden Worte verletzen den Künstler, der sich als Schwerkranker ohnmächtig fühlt. Im Tagebuch empört er sich über solche Umgangsformen und fordert von Ärzten mehr Empathie und Rücksicht: »Knallharte Aufklärung zwecks Abhärtung oder was? Ich finde das völlig falsch. Ich finde, sie sollen die Chemo nicht verniedlichen, aber sie sollen sagen: Okay, wir machen das, Sie schaffen das schon und los geht's.«[378] Stattdessen entwerfen ihre düsteren Prophezeiungen, von Kolosko in *Kirche der Angst* sardonisch wiederholt, die Chemotherapie als »Horrorgemälde«[379], vor das sich Schlingensief zunehmend ängstigt. Letztlich trifft er den Entschluss, eine andere Klinik aufzusuchen. In *So schön wie hier kanns im Himmel gar nicht sein!*

---

374 Schlingensief/Behrendt 2009, S. 37. Damit ist nicht zuletzt eine Strategie der Distanzierung verbunden: Die Ironisierung der eigenen Geschichte ermöglicht es Schlingensief, von ihr Abstand zu nehmen. Auch die Zuschauer erhalten dadurch Gelegenheit, sich emotional von der dargestellten Krankengeschichte zu distanzieren.

375 Regiebuch *Kirche der Angst*, S. 9.

376 Ebd.

377 Vgl. Schlingensief 2009, S. 183f.

378 Ebd., S. 184.

379 Ebd., S. 187.

ist nachzulesen: »Ich habe gestern und heute viel rumtelefoniert, um eine Alternative zu finden, weil ich die Chemo auf gar keinen Fall in Zehlendorf machen will. Das ist jetzt klar. Da fühle ich mich einfach erniedrigt: ›Keine Gnade‹ … ›volle Kanne‹ … ›Sie werden jetzt gesurft‹ …«[380]

Vor diesem Hintergrund steht die 16. Szene im Zeichen der Erniedrigung der von Margit Carstensen verkörperten Kranken, die hier von Kolosko als ›Frau Bauer‹ apostrophiert wird. Erniedrigend ist das Schreckensszenario des sozialen Todes, das ihr Kolosko vorhersagt: Durch Stigmatisierung und gesellschaftliche Ausgrenzung werde Frau Bauer aus dem sozialen Leben ausgeschlossen – ›Ihre Freunde werden sich von Ihnen abwenden. Sie werden allein sein.‹ Entwürdigend sind ebenso die von Kolosko gebrauchten Worte, die Frau Bauer, weil sie sie gänzlich auf die Rolle der versehrten, der Therapie ausgelieferten Patientin reduzieren, selbst bereits stigmatisieren. Während er ihr eine abstoßende Degeneration ihrer Physis prognostiziert – sie werde aufgrund der Chemotherapie gelb anlaufen und stinken –, kann Kolosko den eigenen Körper im Spiegel bewundern und sich ›schön finden‹. Der Akt der Bespiegelung lässt sich vielfältig deuten. Einerseits ist darin zweifellos ein Moment der Vanitas enthalten. Das eitle Selbstgefallen Koloskos fungiert, seinerseits auf Vergänglichkeit verweisend, als warnende Erinnerung an den Tod als unvermeidliches Ende irdischen Seins. Andererseits kann der Schauspieler, wie schon Angela Winkler in der vorangegangenen Szene, als Schlingensief'scher Persönlichkeitsanteil interpretiert werden: Die Worte des Arztes wiederholend, setzt sich Kolosko gegen die darin ausgedrückte Verachtung zur Wehr, indem er sich im Gestus der Reaffirmation seiner selbst wertschätzend vergewissert. Denkbar ist, dass Schlingensief damit auf einen Traum Bezug nimmt, von dem er in seinem Tagebuch berichtet: Er träumte davon, bis auf die Unterhose entkleidet vor einem Spiegel zu stehen und seinen vernarbten Oberkörper zu betrachten.[381] »Ich weiß noch, dass ich fast stolz war, als ich aufwachte. Ich dachte: Ja, das ist meine Narbe, das ist meine Geschichte.«[382] Gegen »das (Selbst-)Anerkennungsdefizit Kranker«[383] stellt Schlingensief den selbstbewussten Umgang mit der eigenen Versehrung und konzipiert mit Koloskos Auftritt das Beuys'sche ›Zeigen der Wunde‹ als selbstbezügliche Handlung im Dienst einer Selbstvergewisserung des Ichs.

Besonders schwer wiegt für Schlingensief die Unterstellung, ihn hätte die Krebserkrankung aufgrund seines Künstlerdaseins zwangsläufig ereilt. »Ein Arzt sagte mir: Wenn Sie Kinder hätten, wäre Ihnen das nicht passiert. Und dann noch der andere Satz: Immer diese Künstler mit ihrer Todesverbundenheit!«[384] Der eine solche Korrelation behauptende Arzt ruft die topische Vorstellung vom melancholischen

380 Ebd.
381 Vgl. ebd., S. 198f.
382 Ebd., S. 199.
383 Moos 2018, S. 344.
384 Schlingensief/Schaper 2008.

Künstler auf, der nicht in neues Leben investieren wolle (›Wenn Sie Kinder hätten …‹), sondern schicksalhaft – *born under Saturn* – von destruktiver Todes- und Leidenssehnsucht erfüllt sei.[385] Zwar weist Schlingensief diese ihm unterstellte ›Todesverbundenheit‹ – etwa im Gespräch mit Alexandra Kluge, der Schwester des Filmemachers – entschieden von sich,[386] er gibt jedoch auch zu, dass in seinem künstlerischen Schaffen die Auseinandersetzung mit Sterben und Tod immer schon eine Rolle gespielt habe.[387] Nicht zuletzt rekurriert er in seiner um Bayreuth kreisenden Krankheitserzählung ganz wesentlich auf das Motiv der durch die Kunst und den Künstler verschuldeten Erkrankung. In seinem Tagebuch formuliert Schlingensief die »feste[] Überzeugung, dass ich genau in der Bayreuth-Zeit eine Grenze in meinem Leben überschritten habe. Ich habe in meiner Fantasie ja schon immer ein bisschen mit der Todessehnsucht gespielt. Das ist auch okay, wenn man das spielerisch transformiert. Aber beim ›Parsifal‹ war es eben kein Spiel mehr.«[388] Weil ihm ein sublimierender Umgang mit Wagners ›Todesmusik‹ nicht möglich gewesen sei, sieht sich der Künstler mitschuldig am Ausbrechen seiner Krankheit.[389] Im *Tagebuch einer Krebserkrankung* reflektiert er selbstkritisch:

> [I]ch bin es selbst gewesen, der diesen dunklen Kanal geöffnet hat. Ich habe ein Tor geöffnet, das ich niemals hätte öffnen dürfen […] Dieses Aalen in der Verzweiflung habe ich ja mit Lust getan, das fand ich teilweise supergeil. Unter dem Motto: Ich bin einer, der jetzt aus der Verzweiflung heraus etwas Großes bewältigen muss, vielleicht auch scheitern wird, aber auf jeden Fall mutig ist und das Tor zum Tod aufreißt.
> Jetzt ist Schluss damit. Es ist ganz einfach: Ich bin erregbar durch Musik, durch diese Musik von Wagner besonders, das zerreißt mich, das macht mich fertig. Und deswegen muss ich aufpassen.[390]

Schlingensief distanziert sich vom Selbstbild des leidenden Kulturheros und den damit verbundenen Motiven des heroischen Größenwahns, des Opfers und der Strafe. Von »diesen Pseudogequälten, die dafür geliebt werden, dass sie so unheimlich an der Welt leiden und so exzentrisch und so bescheuert sind«, sucht er sich abzugrenzen. Vielmehr ermahnt er sich, zukünftig ›aufzupassen‹ und im Kunstmachen »nicht zu tief rein«, sondern »auf Distanz zu gehen«.[391]

---

385 Vgl. hierzu ebenfalls Schlingensiefs Erläuterung im Gespräch mit Alexandra Kluge: »Das hat mir auch ein Arzt gesagt: ›Wenn Sie Kinder hätten, wäre Ihnen das nicht passiert.‹ Der meinte damit, dass sich der Künstler ja dem Tod so sehr verbunden fühlt. Wenn er aber ein Kind hätte, dann würde er natürlich sehen, dass es sich lohnt, zu investieren in was Sinnvolles und in ein Kind, das da wächst. Das hat mir wehgetan. Und auf der anderen Seite habe ich mich dadurch, Gott sei Dank, von dem Arzt trennen können«; Schlingensief/Alexandra Kluge 2008, Min. 19:32–19:52 (Transkription der Verfasserin).

386 Vgl. ebd., Min. 19:52f.

387 Vgl. Schlingensief/Schaper 2008.

388 Schlingensief 2009, S. 171.

389 Vgl. auch Altenhof 2017, S. 266.

390 Schlingensief 2009, S. 173f.

391 Ebd., S. 174f.

3.1.2.3 Der ewige Sohn

Schlingensiefs theatrale Selbstdarstellung schließt seit jeher das Thematisieren der Familie mit ein, insbesondere die Darstellung einer diffizilen Eltern-Sohn-Beziehung. In *Atta Atta* inszeniert er das Rebellieren der autofiktionalen Künstlerfigur Christoph gegen ein spießbürgerliches, kunstfeindliches Elternhaus: Die Eltern betrachten das Schaffen ihres Sohnes mit Argwohn, strafen seine künstlerischen Gehversuche mit Desinteresse und Ablehnung – ehe es Christoph gelingt, die Mutter aus dem Wirkungskreis des Vaters zu befreien und zur Kunst zu verführen. Das Selbstermächtigungsprogramm endet in einer ödipalen Katastrophe. Indem der Sohn die Mutter vergewaltigt, kehrt er die Gewalt, die im ›Terrorzusammenhang der Kleinfamilie‹ unter bürgerlicher Fassade schwelt, in schockierender Deutlichkeit nach außen.

Auch *Kirche der Angst* behandelt – auf der Folie von Schlingensiefs Krankheitsgeschichte – das problematische Verhältnis des Sohnes zu den Eltern, wobei diesmal der Fokus fast gänzlich auf der Figur der Mutter liegt. Während in den eingespielten Kindheitsfilmen zu Beginn der Aufführung noch beide Elternteile gleichermaßen präsent sind, verzichtet Schlingensief darauf, den Vater im Fortgang des Stücks als Bühnenfigur auftreten zu lassen.[392] Die Mutter hingegen, erst durch Margit Carstensen, anschließend durch Angela Winkler personifiziert, tritt in insgesamt zwei Szenen in Erscheinung, nachdem bereits in der 13. Szene ihre akusmatische Stimme vom Band des Anrufbeantworters zu hören war. Im Vordergrund des sich entfaltenden Mutter-Sohn-Konflikts stehen Enttäuschung und Groll des Sohnes, der sich durch die Mutter verletzt fühlt: Er bezichtigt sie der mangelnden Anteilnahme an seinem Krankenschicksal – sie sei ihn während seiner Zeit im Krankenhaus nicht besuchen gekommen. Die 19. Szene setzt eine entsprechende Anklage Mira Parteckes gegen die von Carstensen verkörperte Mutter in Szene. Die Schauspielerinnen befinden sich hinter einer Schattenwand, auf der sich ihre Silhouetten vergrößert abzeichnen. Bei jeder vorwurfsvollen Frage – per Texteinblendung als »Schuldzuweisung« gekennzeichnet – richtet Partecke den Lichtkegel einer Taschenlampe in das Gesicht der sitzenden Mutter, damit das Szenario eines Polizeiverhörs evozierend.[393] Auch folgt auf jeden Partecke'schen Vorwurf ein explosiver Schlagzeugeinsatz aus dem Off, der ihre Worte emphatisch bekräftigt. Dass das Schlagzeug wie Gewehrsalven donnert, illustriert akustisch, dass die Mutter ›unter Beschuss genommen wird‹ (am Schlagzeug improvisiert Michael Wertmüller). Carstensen lässt die Prozedur stumm über

392 Dies ändert sich in der Folgeinszenierung *Mea Culpa* (2009): Im dritten Akt – betitelt mit »Ein Blick ins Jenseits« – lässt Schlingensief seinen verstorbenen Vater als Totengeist auftreten. Dieser »will Christoph in die andere Welt mitnehmen«; Hegemann 2021, S. 289. Während auf der Bühne von *Kirche der Angst* der Vater nicht explizit angesprochen wird, findet sich im Programmheft – unter dem Stichwort »Predigt« – durchaus eine Bezugnahme. In drastischen Worten erklärt dort Schlingensief: »Vater, Vater, Vater, mein Problem ist der Vater. Ich will meine Eltern nicht wiedertreffen. Ein Leben mit Vater reicht«; Programmheft *Kirche der Angst*.

393 »Verhör« lautet der Titel dieser 19. Szene; Regiebuch *Kirche der Angst*, S. 10.

sich ergehen, zuletzt mit schuldbewusst hängendem Kopf. Die gegen sie vorgebrachte Anklage, von Partecke in scharfem Ton und mit kühler Bitterkeit vorgetragen, lautet:

> Warum hast du denn deinen Sohn nie besucht? Du wusstest doch, dass es ihm nicht gut geht. Warum bist du denn nicht mal gekommen? Warum hast du ihn nicht besucht? Du wusstest doch, dass er krank ist? Warum hast du ihn denn nicht besucht? Bist lieber zuhause geblieben und hast Schokolade gefressen. Den ganzen Tag zuhause gesessen und Schokolade gefressen. Warum bist du denn nicht mal gekommen? Warum hast du ihn denn nicht besucht?[394]

Die insistierende Wiederholung der Warum-Fragen erzeugt eine rhetorische Intensivierung der an die Mutter gerichteten Schuldzuweisungen. Ihr wird vorgeworfen, die an sie gestellten Erwartungen mütterlicher Fürsorge nicht nachgekommen zu sein, ihre Mutterrolle also nicht zur Genüge erfüllt zu haben. Deutet man die Figur Carstensens zugleich als Darstellung der Gottesmutter Maria – für Schlingensief eigentlich »die Personifikation von Geborgenheit und Liebe und Schutz«[395] –, kommt im Bild der schlechten Mutter – eben als Negation von »Güte« und »Mütterlichkeit«, »Wärme und Liebe«[396] – Schlingensiefs Gefühl transzendentalen Verlassenseins zum Ausdruck. Wie im Tagebuch nachzulesen, oszilliert der Künstler in der Zeit seiner Hospitalisierung zwischen Gottvertrauen und der mit Aggression und Wut begleiteten Empfindung, »den Draht zu Jesus und zu Gott verloren«[397] zu haben und im Stich gelassen worden zu sein: »Ich dachte, dass ich im Kern beschützt sei«, »[v]on Gottes Gnaden behütet« – »[u]nd das, lieber Gott, ist die größte Enttäuschung«.[398] Jesus sei nicht da, hält der im Krankenhaus liegende Schlingensief in einem Moment der Glaubenskrise fest: »Und Gott ist auch nicht da. Und Mutter Maria ist auch nicht da. Es ist alles ganz kalt.«[399] Diese schmerzhafte Erfahrung elementarer Gottverlassenheit scheint Schlingensief, seine Enttäuschung auf die Figur seiner Mutter Anna Maria (!) projizierend, in der beschriebenen Szene künstlerisch zu verarbeiten.

Ferner wird eine Parallele zu *Atta Atta – Die Kunst ist ausgebrochen* augenfällig. In *Atta Atta* musste Christoph, um die Anerkennung seiner Mutter ringend, gegen ihr Desinteresse an seinem künstlerischen Tun ankämpfen. Auch der Mutter in *Kirche der Angst* wird Indifferenz zum Vorwurf gemacht: Von der Krankheit ihres Sohnes scheinbar unberührt, sei sie ›lieber zuhause geblieben‹ und habe ›Schokolade gefressen‹. Nimmt man Schlingensiefs paratextuelle Aussage, Krankheit sei »die ultimative perverse Kunstform«[400] beim Wort – er wolle aus seiner Krebserkrankung eine ›sozi-

394 Ebd., S. 11. In der Aufführung vom 28. September 2008 ist Parteckes Monolog fast drei Mal so lang – auch hier besteht er aus der redundanten Wiederholung derselben Fragen und Anklagen; vgl. Transkript *Kirche der Angst*.

395 Schlingensief 2009, S. 127.

396 Ebd., S. 177.

397 Ebd., S. 50.

398 Ebd., S. 51.

399 Ebd., S. 71.

400 Schlingensief, zit. nach Programmheft *Mea Culpa*, S. 10.

ale Skulptur‹ gießen –, läuft der Umstand, dass die Mutter das Kranksein ihres Sohnes in *Kirche der Angst* ignoriert, abermals auf ein Verkennen seiner Kunst hinaus.

Schrilles Telefonklingeln beendet das Verhör und leitet zur nächsten Szene über: Angela Winkler tritt auf und setzt sich an den auf der Bühnenmitte stehenden Tisch. In der Rolle der Mutter vertröstet sie den Sohn am Telefon:

> Ich kann heute nicht kommen, mir geht's heute nicht gut, Papa geht's auch nicht gut. Ich äh … ja, ich hab schon 'nen Schokoladenkuchen für dich gebacken, der ist ein bisschen glitschig geworden, aber morgen mache ich noch einen, und dann geht's dir besser, und dann wird er auch trockener, und dann komm ich auch. Aber ich möchte nicht, dass immer so viele Freunde bei dir rumsitzen. Ich … ich möchte allein kommen. Ich möcht … Wenn wir alle um dein Bett rumsitzen, dann möchte ich dich allein haben.[401]

Der Verweis auf die eigene schlechte Gesundheit lässt das aus *Atta Atta* bekannte Motiv des Familienterrors durchscheinen: Wieder werden die elterlichen Gebrechen gegen den Sohn ins Feld geführt. Auch formuliert die Mutter einen Exklusivitätsanspruch auf Christoph – sie wolle ihn ›allein haben‹. Als dieser, dargestellt durch Stefan Kolosko, plötzlich auf der Bühne steht, um sie aufgebracht zur Rede zu stellen, fühlt die Mutter sich »ertappt«[402] und unternimmt schwache Versuche, den Sohn zu beschwichtigen. Ungehalten brüllt Kolosko Winkler an – sein Auftritt ist mit »Finale Schuldzuweisung«[403] übertitelt:

> Du hast mich nicht ein Mal besucht, du hast mich echt nicht ein Mal besucht. Ich versteh's nicht. Ich würd's gern verstehen. Aber du könntest dich ja entschuldigen dafür, aber stattdessen hast du nur Ausreden, immer nur dieselbe Leier. Ich verstehe es nicht! Entschuldige dich doch mal! Ich hasse dich![404]

Von der Mutter wird ein antagonistisches Bild gezeichnet: Sie, die ihre Schuld nicht eingestehen wolle, gehe einer offenen Aussprache durch Ausreden aus dem Weg. »Wo warst du all die Jahre? Warum bist du nicht gekommen?«, echauffiert sich der Sohn.[405] Damit weitet sich der gegen die Mutter vorgebrachte Vorwurf der Abwesenheit über die Zeit des Krankenhausaufenthaltes aus und wird zur Generalabrechnung.

Mit dieser Szene zielt Schlingensief auf die Dekonstruktion der Mutterfigur und positioniert sie diametral zu ihrer Stilisierung, wie sie im Vergleich dazu der Maler und Aktionskünstler Jonathan Meese (Jg. 1970) betreibt. An ihn erinnert in *Kirche der Angst* der ›Spezialist‹ Klaus Beyer, der sowohl auf der Bühne als auch in

401 Transkript *Kirche der Angst*.
402 Regiebuch *Kirche der Angst*, S. 11.
403 Vgl. ebd.
404 Transkript *Kirche der Angst*.
405 Regiebuch *Kirche der Angst*, S. 11.

den von Schlingensief gedrehten Bolex-Filmen als eine Meese optisch ähnliche Figur auftritt. Jonathan Meese, der auf Empfehlung Schlingensiefs zum Theater kam – zunächst als Bühnenbildner, ab 2007 als Autor-Regisseur –, erklärt die mit ihm zusammenlebende Mutter Brigitte zum Fixstern seines Kunstuniversums und glorifiziert sie – auch in seinen Theaterinszenierungen, denen eine Verwandtschaft mit den »Versuchsanordnungen Christoph Schlingensiefs«[406] attestiert wird – als Übermutter.[407] »Ich war und bin immer gerne Muttersöhnchen, das steht für mich für Kunst, also für einen Künstlertypus«, erklärt Meese.[408] Gegen dieses Bild des fortwährend spielenden Künstlersohns, der das mütterliche Einschreiten in seine Aktionen als Intervention »versachlichter Führung«[409] zelebriert, setzt Schlingensief sein toxisches Mutter-Sohn-Verhältnis. Anders als Meese idealisiert er die Figur der Mutter nicht, sondern inszeniert sie als repressive Instanz, gegen die aufbegehrt werden muss. Hier wiederholt sich das bereits aus *Atta Atta* bekannte Emanzipationsmotiv. Statt einer produktiven Symbiose zwischen Mutter und Sohn, wie Meese sie propagiert (»Meine Mutter ist der Klebstoff der Firma Meese und macht überall mit, sie ist auch oft in Videos und Fotos dabei«[410]), wird im Theater Schlingensiefs – als einem anderen »Theater des ewigen Sohnes«[411] – die Familie als topischer Ort des Leidens dargestellt, der einer freien Entfaltung des Künstlersubjekts entgegensteht.

In *Atta Atta* rebelliert der Sohn gegen die kleinbürgerliche Wertewelt der Familie, um den Ausbruch in die Kunst zu wagen. In *Kirche der Angst* ist die Befreiung von den Eltern, »die ihn, tot oder lebendig, noch immer umklammert halten«[412], auf eine existenzielle Ebene gehoben. In der 23. Szene deklamiert Kolosko:

> Ich will meine Eltern nicht. Ich will nicht! / Papa ist schon weg, Mama soll auch noch weg. / Die kann ihre Schokodickmänner mitnehmen. Da kann sie den ganzen Tag Scho-

406 Briegleb 2007, S. 17.

407 In seiner Inszenierung *Lolita (R)evolution (Rufschädigendst) – Ihr Alle seid die Lolita Eurer Selbst*, uraufgeführt im Februar 2020 am Theater Dortmund, ruft Meese seine Mutter so lange an (»Sie ist der hellste Stern von allen!«), bis Brigitte Meese tatsächlich die Bühne betritt und den Theaterabend, ihren Sohn ›zur Vernunft bringend‹, beendet; vgl. hierzu Menden 2020.

408 Meese/Feldkamp 2020.

409 Im *Rondo Magazin*, dem wöchentlich erscheinenden Supplement der Zeitung *Der Standard*, hält Meese eine Hymne auf die Mutter: »Meine Mutter Brigitte ist für mich Chef! Meine Mutter ist unwählbarste Macht, also die Autorität, die mir von der Natur, also der Evolution, vorgesetzt wurde! Meine Mutter ist eine preußischste Figur, die Schritt für Schritt, ohne Nostalgie, nach vorn strebt! Ich schätze an ihr vor allem unendliche Loyalität, Einsatz für die Familie, Liebe, Treue, Neugierde, notwendigen Drill, Respekt, Klarheit, Evolutionszugehörigkeit und Geduld. […] Meine Mutter ist tatsächlich die ›Rechte Hand der Kunst‹ und erledigt das, was einfach gemacht werden muss und was in ihrer Macht steht. Meine Mutter ist der Fels in der Brandung« usf.; ebd.

410 Ebd.

411 Behrendt 2009, S. 42.

412 Ebd.

> kolade fressen. Die kann auch ihr Haus mitnehmen und ihre ganze Kirchenscheiße. Was ist denn das für ne Familie? Was ist denn da los? Was soll denn das? / […] Ich will einmal ganz alleine sein. Ich will alleine dastehen und alleine sagen, so, das ist mein Leben. Dann bin ich wenigstens einmal ganz alleine. Ich hab das Recht dazu! Das Recht hab ich! Alleine sein …[413]

Koloskos Tirade ist im Wortlaut dem später publizierten Tagebuch Schlingensiefs entnommen.[414] Der kranke und gekränkte Künstler, der sich einen »unverständlichen Unmut auf den Vater und auch auf die Mutter«[415] eingesteht, will die Eltern überleben, um sich ihrer – und der elterlichen Autorität, ihres Einflusses auf ihn, ihrer Erwartungen – so ein für alle Mal zu entziehen: ›Ich will meine Eltern nicht.‹ Der lapidar formulierte Wunsch, die Mutter möge dem Vater in den Tod nachfolgen, dabei auch ›ihr Haus mitnehmen und ihre ganze Kirchenscheiße‹, ist zugleich Schlingensiefs Abrechnung mit seiner bürgerlich-katholischen Sozialisation, die er hinter sich zu lassen sucht. »Ich hab's so satt! Ich habe diese kleinbürgerliche Mischpoche so satt!«[416]

Während der Sohn zuvor seiner Mutter noch den Vorwurf machte, ihn im Krankenhaus alleingelassen zu haben, wird ihr nun herbeigesehntes Ableben zur Selbstermächtigungsfantasie, die – im ›ganz Alleinsein‹ – den Gewinn von *agency* verspricht. In *So schön wie hier kanns im Himmel gar nicht sein!* konstatiert Schlingensief: »Obwohl ich meinen Vater und auch meine Mutter sehr liebe: Wenn meine Mutter mal tot ist, dann bin ich zum ersten Mal alleine auf der Welt. Dann bin ich in Eigenverantwortung.«[417] Das Alleinsein wird positiv imaginiert als autonomer Zustand des von elterlichen Ketten befreiten Subjekts. Mit dem Tod der Eltern soll des Künstlers Buhlen um ihre Liebe und Anerkennung, wie zu Beginn von *Atta Atta* dargestellt, ein Ende finden – eine Vorstellung, auf die Schlingensief auch deshalb zurückgreift, weil es ihm realiter schwerfällt, seine alten Verhaltensmuster aufzubrechen. Im Gespräch mit Eva Behrendt räumt der Autor-Regisseur ein: »All dieses Streben nach Erfolg von früher, weil Mutter und Vater dann auch begeistert sind und die Verwandtschaft sich allmählich beruhigt … Es ist ja absurd, mit 47 solche Überlegungen! Aber ich kann die auch jetzt noch nicht abstoßen, obwohl es schon wesentlich besser ist.«[418]

---

413 Regiebuch *Kirche der Angst*, S. 13f.

414 Vgl. Schlingensief 2009, S. 69f. u. 16.

415 Ebd., S. 69.

416 Ebd., S. 70.

417 Ebd., S. 16. Vgl. auch Schlingensief 2012, S. 128: »Es wäre vielleicht ganz gut, wenn man mal das Gefühl hätte, frei zu sein. Ohne diese ständigen Zurechtweisungen, ohne all meine Rechtfertigungsversuche.«

418 Schlingensief/Behrendt 2009, S. 39. Auch der Dramaturg Matthias Lilienthal stellt nach Schlingensiefs Tod fest: »Da gab es [in Schlingensief] ein tiefes Bedürfnis, geliebt zu werden. […] Das hat sicher viel mit seiner Beziehung zu den Eltern zu tun, diese Suche nach Anerkennung. Das hat eine extrem große Rolle gespielt«; Lilienthal/Wille 2011, S. 263.

Resümierend lässt sich festhalten, dass der für *Atta Atta* grundlegende Topos ›Künstler versus Familie‹ in *Kirche der Angst* durchscheint, gleichwohl der Eltern-Sohn- bzw. Mutter-Sohn-Konflikt hier nicht mehr im Zentrum der Inszenierung steht. Vielmehr bildet er den Nebenschauplatz eines Diskurses, der um den Autonomiegewinn des todkranken Künstlers kreist. Indem Schlingensief – im Brennglas seiner autobiografischen Krankengeschichte – die Entzauberung und Dekonstruktion der Mutter inszeniert, problematisiert er das Abhängigsein von ihr, das ihn auch als Todkranken umtreibt. Die Emanzipation von den Eltern – im Wunschtraum vom ›ganz Alleinsein auf der Welt‹ – bleibt, auch auf der Bühne, das Gedankenexperiment des ewigen Sohnes.

Die in der 20. Szene dargebotene Auseinandersetzung zwischen Kolosko und Winkler kulminiert darin, dass der Sohn seiner Mutter an den Kopf wirft, sie zu hassen. Daraufhin klemmt Kolosko sich ein im Regiebuch als »Fischjungen«[419] bezeichnetes Requisit – eine ihm bis an die Brust reichende Gliederpuppe – unter den Arm und stürmt damit, die Szene beendend, von der Bühne. Bei diesem rätselhaften Objekt handelt es sich um die Figur eines Kindes, das mit stilisierten Fischen umschnürt ist – ein Zitat auf die Arbeit *Fishman* des US-amerikanischen Künstlers Paul Thek (1933–1988).[420] Seine Objekte, Installationen und Environments stellt Thek in den Dienst einer *Individuellen Mythologie*. Dieser von Harald Szeemann geprägte Begriff bezeichnet »subjektive Mitteilungen obsessiver künstlerischer EinzelgängerInnen über ihre existenziellen Selbsterfahrungen«.[421] Ihre Arbeiten bilden mentale Räume ab, die – ob ihrer verrätselten und mysteriösen Dimension – Rezipienten nur partiell zu entschlüsseln vermögen.[422]

Theks aus Latex bestehender *Fishman*, eine lebensgroße Ganzfigur mit über den Kopf ausgestreckten Armen, an deren nacktem Körper Fische, ebenfalls aus Latex, appliziert sind, wurde erstmals 1969 an Seilen von einem Baum hängend im Hof der Stable Gallery in New York ausgestellt. Der Arbeit eignet ein dezidiert autoreferenzielles Moment, da sie auf Gipsabformungen von Theks Körper beruht – demgemäß

419 Regiebuch *Kirche der Angst*, S. 11. Die Puppe wurde zuvor, am Ende der 18. Szene, durch Karin Witt auf der Bühne platziert: »Karin als letzte, trägt Fischjungen zum Tisch, streichelt ihm über Kopf, rechts ab«; ebd., S. 10.

420 Vgl. Berka 2011, S. 361. In einem Zeitungsartikel nennt Schlingensief Thek in einem Atemzug mit den ihm wichtigen Referenzkünstlern Beuys, Nitsch und Brus; vgl. Schlingensief 2006.

421 Kimpel 2014, S. 131.

422 »Der kunsthistorische Terminus nimmt also diejenigen Künstler ernst, die sich – stets in der Gefahr, als ›Spinner‹ (Harald Szeemann) abgetan zu werden – mit ihren Bildwelten aus den Konventionen des kollektiven Wirklichkeitsverständnisses ausklinken und Entwürfe eines Kosmos liefern, der nur den eigenen kontrollierten Gesetzmäßigkeiten gehorcht.« Neben Paul Thek gelten auch Joseph Beuys und die Wiener Aktionisten, ebenso Paul McCarthy und Matthew Barney als ›Individuelle Mythologen‹; vgl. ebd., S. 132f. Freilich lässt sich Christoph Schlingensief ebenfalls in diese Reihe einordnen.

lässt sich *Fishman* als ein Alter Ego des Künstlers interpretieren.[423] Thek, katholisch geprägt, greift in seinen Arbeiten immer wieder auf ein religiöses, insbesondere christliches Bildrepertoire zurück. Die Figur *Fishman*, die Thek mit Geburt und Tod assoziiert,[424] hat er mit Fischen ›eingekleidet‹. Somit spielt der Künstler – bekanntlich ist der Fisch ein Symbol für Christus – auf die christliche Auferstehungshoffnung an: »Denn ihr alle, die ihr auf Christus getauft seid, habt Christus angezogen« (Gal 3,27).

Mit dem Objekt des ›Fischjungen‹ appropriiert Schlingensief Theks Selbstporträt mitsamt der ihm inhärenten christologischen Implikation. Dass sich der *Fishman* dabei in einen *Fishboy* verwandelt, Schlingensief sich also – im Unterschied zu Thek – als Kind porträtiert, entspricht der szenischen Mutter-Sohn-Konstellation. Im Zuge der Multiplikation seiner selbst bringt der Autor-Regisseur sich hier zweifach auf die Bühne: Stefan Kolosko verkörpert den kranken, erwachsenen Christoph, der sich wütend und enttäuscht von seiner Mutter abwendet. Das Bild von sich als ewiges Kind fasst Schlingensief in die erstarrte Gliederpuppe, die Kolosko schließlich von der Bühne trägt und so der Gegenwart der Mutter entzieht. Ganz im Sinne der Individuellen Mythologie bleibt die beschriebene Szene ambivalent. Mag der *Fishboy*, im Rekurs auf das Thek'sche Vorbild, Christophs kindlich-naive Hoffnung auf Erlösung und Auferstehung zum Ausdruck bringen, lässt sich Koloskos Abgang deuten als eine Abkehr von der (Gottes-)Mutter, von der sich der Sohn im Stich gelassen und verraten fühlt. In jedem Fall erweist sich die Gliederpuppe als ein intermediales Künstlerselbstbildnis, das Schlingensief in den Kontext des in *Kirche der Angst* dargestellten Mutter-Sohn-Konflikts einpasst.

3.1.2.4 »Antrag auf Heiligsprechung«

Als ein Selbst- bzw. Innenporträt des Künstlers fungiert gleichfalls das in der Theaterproduktion allgegenwärtige Röntgenbild von Schlingensiefs Lunge. Dass eine radiografische Aufnahme zum Künstlerselbstporträt wird, ist nicht neu – verwiesen sei beispielsweise auf Meret Oppenheims Schwarz-Weiß-Fotografie *X-ray of My Skull* (1964) oder auf Robert Rauschenbergs Offset-Lithografie *Autobiography* (1968), die im Modus des *pars pro toto* als indexikalische Zeichen auf Körper und Person ihrer Urheber verweisen. Das Röntgenbild, das das Innerste des Künstlerkörpers zum Vorschein bringt,[425] begegnet dem Publikum von *Kirche der Angst* als Reliquie in der an der linken Bühnenwand in einer rot beleuchteten Nische zur Schau gestellten Monstranz sowie als animiertes, auf Videoleinwand projiziertes Bild[426]. Die Röntgenbild-Mons-

423 Vgl. Tacke 2019, S. 106.
424 In Luzern, ebenfalls im Jahr 1969, präsentierte Thek seine Ganzfigur versehen mit dem Untertitel *Birth-Death-Fishman*; vgl. ebd., S. 161.
425 Vgl. Matschnig 2014, S. 12.
426 Vgl. Beginn von Szene 25; Regiebuch *Kirche der Angst*, S. 15.

tranz fungiert als zentrales Symbol, das auf dem Cover des Programmhefts ebenso wie auf der Startseite von *www.kirche-der-angst.de* reproduziert ist. In der Theaterinszenierung tritt sie, wie die Schlingensief verkörpernden Schauspieler, als Stellvertreterin des Künstlers in Erscheinung – sie hat den Status einer Akteurin inne, sie ist »a ›bio-object‹ on the same level as the human figures in the performance«.[427] Die in *Kirche der Angst* eingesetzte Monstranz zeichnet sich durch semiotische Polyvalenz aus. So provoziert Schlingensief mit der in ihr zur Schau gestellten Radiografie einen medizinisch-diagnostischen Blick, der auf das Pathologische fokussiert und den Künstler als versehrt ausweist. Nicht zuletzt eignet dem Röntgenbild eine furchteinflößende, unheimliche Qualität – das bildgebende Verfahren mittels Röntgendurchstrahlung wird in seinen Anfängen mit der jenseitigen Geister- und Schattenwelt assoziiert, da es das für das menschliche Auge Unsichtbare, nämlich innere Organe und Strukturen, gespenstisch sichtbar macht.[428] Ebenso setzt Schlingensief mit seiner postoperativen Röntgenaufnahme die Absenz seines linken Lungenflügels in Szene. Der Luftgehalt einer gesunden Lunge bedingt eine hohe Strahlendurchlässigkeit, weshalb sie sich im Röntgenbild als dunkle Struktur manifestiert. »Meine linke Brust ist vollgelaufen mit Körpersekret«, hält der Autor-Regisseur nach seiner Pneumektomie fest. »Das Ganze schwabbelt und gluckst.«[429] Weil der Pleuraerguss die Röntgenstrahlen absorbiert, erscheint die linke Seite auf der Aufnahme verschattet, d. h. als heller Bereich, der das Fehlen des Lungenflügels deutlich anzeigt. Das Bild legt somit Zeugnis ab von Schlingensiefs Krankheit und Leiden, es markiert seine Abweichung vom Normalen, sein Stigma – und entfaltet Memento-mori-Wirkung: In der Röntgenaufnahme sind der Lebende und der Tote gleichermaßen präsent.[430]

---

427 Schorlemmer 2015, S. 313. Uta Schorlemmer bezieht sich hierbei auf eine in die Jahre gekommene, abgenutzte Tischbank, die in der Theaterinszenierung *Today Is My Birthday* des Autor-Regisseurs Tadeusz Kantor zum Einsatz kam. »Kantor passed away on 8 December 1990, after the first full run-through rehearsal of the production. Following his death, the desk stood empty in Kantor's place in the performances, becoming a powerful sign of the director's absence […]. Viewing on film the development of the role of the desk during rehearsals, we can perceive how the desk itself became an ›actor‹«.

428 Vgl. Marschall 2016, S. 246. Martin Schulz weist darauf hin, dass im Medium der Fotografie, mit dem die Röntgenfotografie unmittelbar verwandt ist, das »Sinnbild des Toten als Schatten, der ein schemenhaftes und unberührbares Dasein im jenseitigen Totenreich fristet«, zum Tragen kommt; Schulz 2002, S. 22f. Schulz schreibt, »daß das alchemistische Wunder der Photographie, von dessen Anfängen man sich kaum mehr einen Begriff macht, sich auch mit der Welt des Spiritismus verband. Es lag nahe zu glauben, daß in der sich selbst einschreibenden Zeichnung des Lichts sich auch das Reich der Schemen und Schatten zu Wort melden würde«; ebd., S. 23. In Thomas Manns *Zauberberg* etwa überlässt Clawdia Chauchat dem Protagonisten Hans Castorp die Röntgenaufnahme ihres Brustkorbs als »Erinnerungsgabe« und »Pfand«. Der Erzähler beschreibt das Röntgenblättchen der von Castorp verehrten Chauchat als »Innenporträt, das ohne Antlitz war, aber das zarte Gebein ihres Oberkörpers, von den weichen Formen des Fleisches licht und geisterhaft umgeben, nebst den Organen der Brusthöhle erkennen ließ«; vgl. Mann 2002, S. 527.

429 Schlingensief 2009, S. 88.

430 Schlingensief, so Brigitte Marschall mit Blick auf *Kirche der Angst* und *Mea Culpa*, »celebra-

Die aus der medizinischen Praxis stammende Radiografie stellt Schlingensief in einen religiös semantisierten Kontext. Durch die Präsentation im Schaugefäß schreibt er seinem Röntgenbild liturgischen Kultstatus zu, es als Gegenstand religiöser Verehrung codierend. Wie im Mittelalter Kirchen zur Bergung von Heiligenreliquien gebaut wurden, baut Schlingensief *Kirche der Angst* um das Bild seiner Versehrung. Interpretiert man das Schaugefäß als Reliquiar, bedeutet die solchermaßen auratisierte Zurschaustellung und performative Inszenierung der Röntgenaufnahme eine Selbsthieratisierung des Künstlers zum Märtyrer und Heiligen. Heiligen- und Reliquienkult bezeichnet Hartmut Böhme in seiner Studie *Fetischismus und Kultur* als »Wundermedizin auf magisch-fetischistischer Grundlage«.[431] Nach Böhme stellen Märtyrerreliquien »gottgefällige Zaubermittel« dar, deren Heil- und Wirkkraft auf Opferlogik beruhe: »Sie besagt, dass der gewaltsame Tod der Heiligen dem Bösen, das den Lebenden nachstellt, immer schon zuvorgekommen ist. Die Nach-Lebenden zehren von den Toten«, indem sie sich durch Verehrung ihrer Reliquien Schadensabwehr sowie Vorteils- und Glücksgewinnung versprechen, mithin Diesseits- und Jenseitsvorsorge betreiben.[432] Das von Böhme angesprochene magische Moment der Heiligenverehrung reflektiert Schlingensiefs Film der durch den Duisburger Industriepark führenden Fluxus-Prozession[433], die ein synkretistisches Ineinander von altägyptischem Anubiskult, totemistischem Ritual sowie katholischer und orthodoxer Symbolik inszeniert. Das feierlich mitgeführte Schaugefäß, in das Schlingensiefs Röntgenbild eingelassen ist, gemahnt einerseits an eine kirchliche Prozession – Karin Witts Bischofskostüm unterstreicht diese Assoziation. Andererseits tragen einige der Teilnehmer, darunter auch der Träger des Reliquiars, Tiermasken, die ein Totemritual nahelegen: »Die Masken fungieren als Verbindung zu den Toten, zu den Ahnen und Verwandten des Individuums und der sozialen Gruppe, der Gesellschaft. Sie sind Zeichen zauberischer Kräfte«.[434] Besonders die mit hundeartigen Masken ausgestatteten Prozessionsteilnehmer lassen an den ägyptischen Totengott Anubis denken. Ebenso verweisen sie auf eine Bildtradition der östlichen Orthodoxie, die den Heiligen Christophorus, Schlingensiefs Namenspatron, auf Ikonen und Fresken

---

ted a symbolic death that confronted life in the here and now with future experience. The x-ray image becomes the mediator between, and the double of, […] the living Schlingensief and the dead Schlingensief«; Marschall 2016, S. 262f.

431 H. Böhme 2012, S. 172.

432 Ebd., S. 174. »Die frommen Gebräuche dienten der Abzapfung magischer Energie«, schreibt Böhme. Diese sollte den Gläubigen bei weltlichen Problemen aushelfen: »stechende Schmerzen im Unterleib, Herzrasen, Unwetter, Missernte, geschäftliches Unglück, Fehlgeburt, Tod des Viehs, Willkür der Nachbarn, Unfruchtbarkeit – der ganze Fächer der Alltagsmiseren. Das ist Afrika in uns, lange bevor es entdeckt wird«; ebd., S. 172. Damit schließt sich der Kreis zu Jelineks in Afrika spielendem *Parsifal*-Text und der 35. Szene von *Kirche der Angst*, in der Komi M. Togbonou als hybride Figur auftritt, die an den Gralskönig Amfortas ebenso wie an einen Voodoo-Priester erinnert.

433 Zu den Filmaufnahmen siehe auch oben, S. 231.

434 M. Meister 2011, S. 104.

als Kynokephalen, d. h. als Hundsköpfigen, darstellt.[435] Auf diese Weise wird Schlingensiefs zur Schau gestelltes Röntgenbild mit einer zeremoniellen Energie aufgeladen, die aufgrund ihres Synkretismus ambivalent bleibt.

Der Autor-Regisseur, so ist festzuhalten, spielt mit einer Sakralisierung seiner selbst. Indem er das Martyrium seiner Krankheit ausstellt, bietet er sich, mit dem »Heiligenschein des drohenden Todes«[436] nimbiert, dem Publikum als Heiligenfigur an, um die Opfer- und Stellvertreterlogik des Heiligenkults und die Vorstellung von der leidenden Nachfolge Christi sodann kritisch zu reflektieren. In der Theatermesse lässt Schlingensief sein Double Kolosko folgende Zeilen als Tagesgebet sprechen:

> Ich will das nicht.
> Ich will nicht!
> Ich hab keine Lust mehr.
> Ich will kein Stellvertreter sein.
> Ich wollte das früher nicht.
> Und ich will das jetzt nicht.
> Ihr könnt euch euren ganzen Kirchentand einsargen! […][437]

Zwar möchte Schlingensief zwischen Gesunden und Kranken vermitteln und gegen die Diskriminierung und Marginalisierung Letzterer vorgehen, dabei negiert er jedoch, wie das Zitat deutlich macht, die Opfer- und Stellvertreterrolle des »Leidensbeauftragten«[438]. Seine Kritik der Stellvertretung richtet sich gegen die Opfersemantik der katholischen Kirche und deren Credo, wonach Christus am Kreuz die Sünden aller Menschen auf sich lud, um sein Leben stellvertretend als Sühneopfer darzubringen. Schlingensief hadert hier mit seiner katholischen Sozialisation, die sich, wie nachzulesen in *Ich weiß, ich war's*, in »Kämpfe gegen die katholische Bildersoße in mir«[439] niederschlägt. Gleichwohl in Koloskos ›Gebet‹ eine Absage an den ›Kirchentand‹, an religiöses »Tamtam und Brimborium«[440] formuliert wird, schöpft *Kirche der Angst* maßgeblich aus dem Inventar katholischer Liturgie und Bildwelt.[441] Diese sucht Schlingensief zugleich aufzubrechen, indem er sie mit Material aus seinem Privatarchiv, mit autothematisch aufgeladenen Bezügen aus der bildenden Kunst, mit literarischen und musikalischen Referenzen ebenso wie mit Bildern aus dem Diskursfeld der Medizin überlagert, erweitert und unterwandert. Dieserart entwickelt Schlingensief eine kunstreligiöse Ästhetik, deren Zentrum er bildet.

---

435 Zum hl. Christophorus siehe Stock 2013, S. 336–341; zur Heiligenlegende um den Kynokephalen siehe ebd., S. 336.

436 Joachim Lux, zit. nach »In memoriam Christoph Schlingensief« 2010.

437 Regiebuch *Kirche der Angst*, S. 17.

438 Schlingensief 2009, S. 243.

439 Schlingensief 2012, S. 39.

440 Schlingensief, in: Schlingensief/Müller 2008.

441 Seiner ambivalenten Haltung gegenüber der katholischen Kirche verleiht Schlingensief auch im publizierten *Tagebuch einer Krebserkrankung* Ausdruck; siehe hierzu A. Meister 2022, S. 379ff.

In der Pop- und Celebritykultur können Künstler- und Starkult ein geradezu rituelles Ausmaß annehmen, was sich nicht zuletzt in der »Verehrung ›säkularer‹ Reliquien von Prominenten« niederschlägt.[442] Schon vor seiner Erkrankung hat Schlingensief, aufgrund seines publikumswirksamen Auftretens, Prominentenstatus. Mit Beginn der öffentlichen Thematisierung seiner Todeskrankheit erfährt die ihm zuteilwerdende Aufmerksamkeit eine Steigerung – der Dramaturg Joachim Lux, der mit ihm am Wiener Burgtheater zusammenarbeitete, spricht gar von einer »Anbetung« Schlingensiefs: Selbst jene, die ihm und seinem künstlerischen Schaffen zuvor ablehnend gegenüberstanden, würden den kranken Künstler nun begeistert »adorier[en]«.[443]

Nach seinem Tod intensiviert sich die Schlingensief entgegengebrachte Verehrung. Es ist vor allem Hegemann, der einer kunstreligiösen Hagiografie des Verstorbenen zuarbeitet: Auf dem 2011 an der Universität Wien veranstalteten Symposium *Der Gesamtkünstler Christoph Schlingensief* tituliert er den Regisseur im Rahmen einer Gesprächs- und Diskussionsrunde erstmals als wundertätigen Heiligen.[444] So berichtet Hegemann, dass die fast vollständig gelähmte, an ALS erkrankte Angela Jansen, die 2004 an einer Theaterproduktion Schlingensiefs mitwirkte, im Laufe der gemeinsamen Arbeit plötzlich wieder zu lächeln vermochte.[445] »Angela konnte auf einmal die Lachmuskeln, deren Nerven bereits abgestorben waren, wieder bewegen und lächeln. Die Ärzte haben sich gefreut, waren aber ratlos. Sie konnten diese Verbesserung ihres Zustands medizinisch nicht erklären.«[446] Dass Jansen »mittlerweile wieder in einem normalen Krankenrollstuhl sitzen sowie Augenlider und Mundwinkel bewegen kann«,[447] ist für Hegemann ein Wunder, das er Schlingensief zuschreibt. Als mirakulös will der Dramaturg auch Schlingensiefs produktive Zu-

---

442 Tacke 2016, S. 239.

443 Vgl. »In memoriam Christoph Schlingensief« 2010.

444 Vgl. Hegemann, in: Hegemann et al. 2011, S. 274. Auch Boris Groys, Johannes Hoff, Elfriede Jelinek und Helge Schneider mystifizieren den zu Lebzeiten mit ihnen befreundeten Künstler. Schneider beispielsweise sang eine Kontrafaktur des Weihnachtsliedes *Oh du fröhliche* mit dem Text »Welt ging verloren, Christoph ist geboren«; vgl. Knapp 2015, S. 163, Anm. 29.

445 Hegemann et al. 2011, S. 274. Bei der Amyotrophen Lateralsklerose (ALS) handelt es sich um eine unheilbare Erkrankung des zentralen und peripheren Nervensystems. Durch das Degenerieren von Nervenzellen kommt es bei Betroffenen zu einer fortschreitenden muskulären Lähmung. Über Schlingensiefs Zusammenarbeit mit Angela Jansen berichtet Hegemann: »Als Heiligen würde ich ihn [Schlingensief] deshalb bezeichnen, weil er tatsächlich ein Wunder bewirkt hat. Unsere Produktion *Kunst & Gemüse* wurde von einer Frau aus Berlin geleitet, die seit 10 Jahren an der Krankheit A.L.S. erkrankt war. Sie wurde zu den Aufführungen mit ihrem Krankenbett und in Begleitung ihres Arztes in den Zuschauerraum gebracht. Von dort aus konnte sie mit einem digitalen technischen System durch Wimpernschlag auf einen Computer schreiben und somit das Stück kommentieren. Diese Frau konnte, während sie arbeitete, plötzlich wieder lächeln, obwohl das vom medizinischen Standpunkt her völlig unmöglich gewesen ist. Sie hat durch ihre Mitarbeit so viel an Lebenslust und Lebenskraft gewonnen.«

446 Hegemann 2021, S. 389.

447 Hegemann et al. 2011, S. 274.

sammenarbeit mit den zum festen Ensemble seiner ›Theaterfamilie‹ gehörenden ›Spezialisten‹ verstehen: »Für die Behinderten war die Arbeit mit Schlingensief wie ein Wunder. Sie, die man mit ihren großen Fähigkeiten und Besonderheiten nie ernst genommen hatte, die man gequält und ausgebeutet hatte, die nur lästig waren, standen plötzlich im Mittelpunkt. Auf jeden Fall hat ihr Engagement bei Schlingensief ihr Leben verändert und zwar zum Guten.«[448] Mit einem Augenzwinkern verfasst Hegemann daher einen *Antrag auf Heiligsprechung des katholischen Künstlers C. S.* und schlägt den »Menschenfreund und Wundertäter« als »Heilige[n] der Demokratie, der Gleichheit und Einzigartigkeit« vor: »[D]ass Christoph am katholischen Glauben bis zum Schluss und trotz aller Zweifel festgehalten hat, muss doch einen Sinn gehabt haben.«[449] Im Spannungsverhältnis von Ernst und ironischem Spiel trägt Hegemann zur kunstreligiösen Apotheose des Verstorbenen bei. Schlingensief hat mit diesem kunstreligiös überhöhten Bild seiner selbst schon zu Lebzeiten kokettiert – so etwa mit seinem messianischen Auftritt als Künstlerpriester in der Transsubstantiationsszene der in *Kirche der Angst* zelebrierten Eucharistiefeier.[450]

In seinem Duisburger Kunst- und Künstlerdrama bringt Schlingensief diverse, auf mehrere Akteure verteilte Darstellungen seiner Künstlerperson(a) auf die Bühne. Kolosko obliegt es, Schlingensief sowohl in der Rolle des energischen Regisseurs als auch in der Rolle des ›ewigen Sohnes‹ zu verkörpern. So sehen die Zuschauer Kolosko dabei zu, wie er das behinderte Theaterensemble anleitet – es handelt sich um eine metatheatrale Einlage, mit der Schlingensief sein poetologisches Programm der Arbeit am Nicht-Perfekten reflektiert. Wurden die ›Spezialisten‹ bereits in *Atta Atta* als Außenseiter in Szene gesetzt, die außerhalb der bürgerlichen Gesellschaft stehen, macht der in *Kirche der Angst* aufgerufene Kontext der Krankheit die Stigmatisierung der Behinderten als soziale Fremdkörper noch deutlicher sichtbar. Sie, die ihrer Behinderung wegen entmündigt und an den Rand bzw. in das Außen der Gesellschaft gedrängt werden, treten hier in die Öffentlichkeit und konfrontieren das Publikum mit der Memento-mori-Wirkung ihres Stigmas. Der krebskranke Schlingensief, der mit den ›Spezialisten‹ das Stigma des Behindertseins teilt, stellt sein Kunst- und Künstlerdrama in den Dienst einer Entstigmatisierung und Autonomiebehauptung der Kranken.

Auch der in *Kirche der Angst* dargebotene Mutter-Sohn-Konflikt entfaltet sich vor der Folie ›Krankheit und Tod‹. Anders als in *Atta Atta* steht die Familie nicht mehr im Zentrum des Theaterstücks, sondern ist nur mehr ein Nebenschauplatz des um Kunst und Krankheit kreisenden Autonomiediskurses Schlingensiefs. Das aus *Atta Atta* bekannte Rebellionsmotiv nimmt der Autor-Regisseur auf, um es existenziell zuzuspitzen: Der Sohn hat den Wunsch, die Mutter zu überleben, um sich damit

448 Hegemann 2021, S. 388.

449 Ebd., S. 386 u. 389. Hegemanns *Antrag auf Heiligsprechung* Schlingensiefs erschien zuerst 2014 in englischer Sprache unter dem Titel *Miracles*; siehe Hegemann 2014.

450 Zu Schlingensiefs Auftritt als Künstlerpriester siehe unten, S. 353–361.

endgültig von den ihn fesselnden Familienbanden zu befreien. Der Vergleich mit Jonathan Meese, der sich als Künstlertyp ›Muttersöhnchen‹ einer überschwänglichen Stilisierung der Mutter verschreibt, hat gezeigt, dass Schlingensief – ganz im Gegenteil – die Dekonstruktion der Mutterfigur anvisiert. Die von Carstensen und Winkler verkörperte Mutter fungiert als Projektionsfläche, an der der Sohn seine Enttäuschung, Kränkung und Wut abzureagieren sucht. Ebenso spiegelt sich in ihr, als ein Negativbild der Gottesmutter, die Gottverlassenheit des Künstlers, der sich im Zustand der Krankheit von ›Gott, Jesus und Maria‹ im Stich gelassen fühlt. Christologische Auferstehungshoffnung, auf die die Figur des ›Fischjungen‹ anspielt, stellt Schlingensief zur Disposition: Im Streit mit der Mutter nimmt Kolosko die auf Paul Theks *Fishman* rekurrierende Gliederpuppe an sich und verschwindet mit ihr von der Bühne. Die Szene bleibt ambivalent.

Es sind Figurationen des Versehrtseins und der Todesnähe, die in *Kirche der Angst* dominieren. Ostentativ treten der aufgebahrte Togbonou und die im Klinikbett liegende Carstensen als Personifikationen des kranken Künstlers in Erscheinung. Derweil figurieren Winkler und Kolosko als vom leidenden Ich abgespaltene Persönlichkeitsanteile. Einzelne Sequenzen thematisieren die Erniedrigung des Kranken, der auf die Rolle des ohnmächtigen Patienten reduziert wird. Mithilfe absurder und ironischer Elemente unterläuft Schlingensief den Ernst der Szenen. Postdramatische Marker irritieren den Akt der Repräsentation und machen den Zuschauern, die in ihrer *compassio* gestört werden, die Theatersituation bewusst. Dass sich der Autor-Regisseur in wechselnden Konstellationen von Darstellern verkörpern lässt, die sich in Alter, Geschlecht und Hautfarbe von ihm unterscheiden, verdeutlicht den überindividuellen Charakter, den er seiner Krankengeschichte zuspricht. Inszeniert wird so eine Multiplikation des Selbst. Was im Allgemeinen Ausdruck postmoderner Ich-Diffundierung und Polyfonie ist, bringt hier zugleich die Dissoziation des verwundeten Subjekts[451] ebenso wie Schlingensiefs titelgebende Denkfigur des ›Fremden im Eigenen‹ zur Anschauung. Die Schauspieler werden, aus seinen diaristischen Aufzeichnungen rezitierend, zu Stellvertretern des Künstlers, den sie im selben Augenblick verfremden.

Ferner konnte entlang der analysierten Szenen nachvollzogen werden, wie Schlingensief musikalische Werke appropriiert, um die von ihnen aufgerufenen Stimmungsbilder, selbstreferenziell aufgeladen, für seine autobiotheatrale Krankengeschichte zu funktionalisieren. Auf diese Weise werden Auszüge aus dem von Mahler vertonten Rückert-Gedicht *Ich bin der Welt abhanden gekommen* oder aus Schönbergs Monodram *Erwartung* eingespielt und adaptiert – Musik wird Teil der theatralen Selbstdarstellung Schlingensiefs. Eine besondere Rolle kommt Wagners Oper

451 Das dissoziative Erleben Krebskranker beschreibt Schlingensief wie folgt: »Mal abgesehn von hirnaussetzern, bedingt durch die chemo, erscheint ihnen ihre eigene person so fremd, dass sie manchmal nicht genau wissen, ob sie da nun selber am leben teilnehmen oder so eine art schizophrener«; Eintrag im *Schlingenblog* vom 16. März 2009, zit. nach Fassio 2021, S. 384.

Parsifal zu, deren Finale das Ende des ersten Teils von *Kirche der Angst* markiert und zur Messfeier überleitet. Mit der Referenz auf *Parsifal* ist der Kern von Schlingensiefs kunstdramatischem Krankheitsnarrativ aufgerufen, das die Wagner'sche Musik für die Entstehung seiner Krebserkrankung mitverantwortlich macht. Entsprechend bleibt dem von Kolosko und Müller verkörperten Gralskönig, der als ein Double des kranken, leidenden Künstlers gelesen werden kann, die ersehnte Erlösung verwehrt.

In *Kirche der Angst* spaltet sich Schlingensief in multiple Medien auf: Die ihn darstellenden Schauspieler treten neben Video- und Tonbandaufnahmen. Schlingensiefs Bericht von der Diagnose, der zu Beginn der Aufführung als O-Ton zu hören ist, erfährt im Verlauf des Theaterstücks mehrere Reprisen: Der Text wird von Carstensen und Winkler wiederholt und damit, gleichsam veräußerlicht, postdramatisch als (Text-)Material ausgestellt.

Ausgestellt wird ebenso das Thorax-Röntgenbild des Autor-Regisseurs. In ein Schaugefäß eingelassen, macht es das beschädigte Innere von Schlingensiefs Körper sichtbar und seine Versehrung als Stigma anschaulich. Als *bio-object* fügt sich die in *Kirche der Angst* prominent in Szene gesetzte Röntgenbild-Monstranz in die Reihe der Schlingensief'schen Bühnenstellvertreter ein. Ihre hieratische Aufladung macht sie zu einem Sinnbild für die Sakralisierung des Künstlers, der sich als Märtyrer und Heiliger präsentiert. Mit dem Bekanntwerden von Schlingensiefs Erkrankung, seinen öffentlichkeitswirksamen Auftritten und autothanatografischen Arbeiten setzt in der Rezeption eine kunstreligiöse Überhöhung des Künstlers ein, die nach dessen Tod fortgeschrieben wird – beispielsweise durch Hegemann, der Schlingensief als Wundertätigen und ›Heiligen der Demokratie‹ promotet.

3.2 »Requiem für einen Untoten«[452]

Im zweiten Teil von *Kirche der Angst* tritt der kunst- und künstlerdramatische Gehalt der Schlingensief'schen Theaterinszenierung in aller Deutlichkeit zutage. Die hier dargebotene Messfeier zelebriert, angelehnt an das römisch-katholische »Trauerhochamt«[453], die Auferstehung des Künstlers durch die Kunst. Mit ihr inszeniert Schlingensief die kunstreligiöse Apotheose seiner selbst durch die aus Schauspielern und Theaterzuschauern gleichermaßen bestehenden ›Kirchengemeinde‹. Dabei stellt der Autor-Regisseur verschiedene Künstlerbilder und Kunstdiskurse zur Disposition, die sich auf den autobiografisch aufgeladenen Konnex von Kunst, Leiden und Tod beziehen. Wieder tauchen Bilder des kranken Künstlers auf, die den Messteil mit der zuvor episodisch erzählten Krankengeschichte kurzschließen. Im Bühnenauftritt Schlingensiefs begegnet uns der Künstler schließlich, ›auferstanden‹, in der Rolle des Propheten und Priesters.

452 Höbel 2008.
453 Hegemann im Gespräch mit der Verfasserin, 23. Februar 2021.

Während die katholische Liturgie dem Bühnengeschehen als formales Gerüst dient[454] – was Schlingensief zugleich Gelegenheit bietet, sich an seiner katholischen Sozialisation abzuarbeiten –, ist der die Theatermesse inhaltlich bestimmende Diskurs grundlegend von Joseph Beuys und seinem künstlerischen Kosmos geprägt. Insbesondere Beuys' Reflexion über Sinn und Wert des Leidens findet Eingang in das Fluxus-Oratorium. Das zweite grundlegende Bezugsfeld bildet in *Kirche der Angst* der Rekurs auf die Kunstbewegung Fluxus. Hierbei fungieren, wie zu zeigen sein wird, die autoreferenziellen, um Versehrung kreisenden Arbeiten von George Maciunas ebenso wie seine religiös-rituell geprägten Performances als implizite Vorbilder.

Im Folgenden will ich Schlingensiefs intermedialen Bezügen auf Beuys und Fluxus nachgehen und darlegen, welche Rolle sie als Referenzfolie des um Krankheit, Sterben und Tod kreisenden Kunst- und Künstlerdramas spielen. Anschließend gilt es, den leibhaftigen Bühnenauftritt des Autor-Regisseurs in der Transsubstantiationsszene, also auf dem Höhepunkt der Theatermesse, in den Blick zu nehmen: Welche Bedeutung hat Schlingensiefs Selbstinszenierung als Künstlerpriester für den Kunstdiskurs in *Kirche der Angst*?

3.2.1 »Der größte Fluxus überhaupt« – Bezüge auf Fluxus

Indem Schlingensief *Kirche der Angst* als Fluxus-Oratorium bezeichnet, stellt er sein Theaterstück explizit in die Tradition der Fluxus-Bewegung. Zwei von der Forschung bislang übersehene Bezugsfelder, an die der Autor-Regisseur mit *Kirche der Angst* anknüpft, sollen im vorliegenden Kapitel in den Fokus rücken: der Konnex von Fluxus und Krankheit einerseits, die als *Flux Rites* bezeichneten rituell aufgeladenen Performances der Fluxus-Bewegung andererseits. Zuerst werde ich an exemplarischen Arbeiten von George Maciunas darlegen, welcher Stellenwert den Themen Krankheit und Versehrung im Leben und Werk des Fluxus-Initiators zukommt. Dabei soll ersichtlich werden, dass Maciunas im Ausstellen und künstlerischen Aufbereiten seiner Leidenserfahrungen als Vorläufer und Vorbild Schlingensiefs fungiert.

Mit der Aufführung seiner *Flux Mass* in der Voorhees Chapel der Rutgers State University of New Jersey im Jahr 1970 läutet Maciunas eine Serie von Performances ein, die eine ausgeprägte rituelle Dimension auszeichnet. Ebenjene Fluxus-Messe und die kurz vor Maciunas' Tod im Jahr 1978 zelebrierte *Flux Wedding* werde ich genauer in den Blick nehmen, um sie *Kirche der Angst* vergleichend gegenüberzustellen. Abschließend ist zu diskutieren, ob sich Schlingensiefs Kunst- und Künstlerdrama tatsächlich – wie dies etwa Carl Hegemann behauptet – als genuines Fluxus-Ereignis begreifen lässt.

---

454 Mit Schlingensiefs Adaption des Liturgieablaufs setzt sich ausführlich Johanna Zorn auseinander; siehe Zorn 2017, S. 155–166.

3.2.1.1 »I've always been sick« – Krankheit im Werk von George Maciunas

Den Arbeiten von Fluxus eignet ein oftmals auf Spiel und Witz abzielender Charakter – ein, um Maciunas zu zitieren, »humour value«[455]. Der Gründer des Fluxus-Kollektivs erklärt Humor zum Hauptanliegen der von ihm koordinierten Kunstbewegung: »I think it's good, inventive gags. That's what we're doing.«[456] Dass Fluxus jedoch nicht nur aus skurrilen Konzerten und Performances, »Editionen amüsanter Schachteln und Objekte in ausgefallenem Design«[457] besteht, lässt sich just an Maciunas' Beispiel eindrücklich belegen. Autobiografisch geprägte Arbeiten, die sich mit Krankheit und Schmerz auseinandersetzen, zeugen von seinem Anliegen, persönliches Leiden künstlerisch zu verarbeiten.[458] Gemäß dem Anspruch, Leben in Kunst zu überführen, transformiert Maciunas auch seine Erfahrungen des Krank- und Versehrtseins in Kunst.

Gesundheitliche Beschwerden spielen im Leben des 1931 in Litauen geborenen Künstlers, der mit den Eltern 1944 erst nach Deutschland und 1948 in die USA emigriert, eine signifikante Rolle. Als Kind verbringt er mehrere Jahre in Sanatorien: Im Kleinkindalter erkrankt er an Tuberkulose. Maciunas ist neun Jahre alt, als ihm ohne Betäubung der Blinddarm entfernt wird – ein traumatisches Erlebnis.[459] Als Erwachsener leidet er an Asthma, ferner setzen ihm wiederkehrende Magengeschwüre zu. »[H]e seemed to survive on pills, inhalators, and self-administered injections of cortisone«, berichtet die mit ihm befreundete Kunsthistorikerin Barbara Moore.[460] 1978 wird dem Künstler Leber- und Bauchspeicheldrüsenkrebs diagnostiziert. Die Erkrankung ist so weit fortgeschritten, dass der 46-Jährige ihr noch im selben Jahr, binnen weniger Monate, erliegt. »There will be a lot of pictures of me sick«, erklärt Maciunas dem Freund und Filmemacher Jonas Mekas kurz vor seinem Tod. »I have always been sick.«[461]

Mit *Zefiro Torna or Scenes from the Life of George Maciunas* (1992) setzt Mekas dem Künstler ein filmisches Denkmal.[462] Bezeichnenderweise kreisen Mekas' Tage-

455 George Maciunas, in: G. Maciunas/Miller 1990, S. 231.

456 Ebd., S. 232.

457 A. Hansen 1991, S. 121.

458 Mit der Bedeutung von Disability innerhalb der Fluxus-Bewegung, besonders mit Blick auf George Maciunas, beginnen sich jüngste Forschungsbeiträge zu befassen; siehe Trojańska 2019 und Chamberlain 2021.

459 »I still remember: I was screaming consistently during the whole operation. It was during the war, and the appendix was about to break, so they said it was no time to go to [the] hospital, and they just cut it. And they had no penicillin. They were afraid it would burst any minute. You know, for a little kid, cutting your stomach … They tied me to the table with belts, and they cut it out. And I never passed out. That was the worst of it«; Maciunas, zit. nach Mekas, in: *Zefiro Torna* 1992, Min. 13:38–14:08 (Transkription der Verfasserin).

460 Moore 1982.

461 Zit. nach Mekas, in: *Zefiro Torna* 1992, Min. 28:06–28:11 (Transkription der Verfasserin).

462 *Zefiro Torna* 1992.

buchnotizen, die die Filmbilder per Voiceover begleiten, vornehmlich um Maciunas' Krankengeschichte. Der Dokumentarfilm endet mit verwackelten Aufnahmen aus dem University Hospital Boston: Im Krankenhausbett liegend, lächelt der sterbenskranke Künstler müde in die Kamera – »he was an image of sickness and weakness.«[463] Auch in der von Emmett Williams und Ann Noël herausgegebenen Publikation *Mr. Fluxus* (1997), in der sich Familie, Freunde und Wegbegleiter an Maciunas erinnern, wird wiederholt das Bild des kranken Künstlers gezeichnet, der trotz – oder wegen – seiner Leiden schöpferisch tätig ist.[464] »A court jester cast in a tragic role, he laughed at himself, and provoked others to laughter, poking fun at the incurable illnesses and painful realities that afflicted him throughout most of his relatively short life«, ist über Maciunas in der von Williams verfassten Einleitung zu lesen.[465] Williams porträtiert den Künstler als tragikomische Figur, in der die Rolle des Spaßmachers und diejenige des *exemplary sufferer* miteinander verschmelzen. Hier wie in anderen Charakterisierungen von Maciunas kommen Motive der schicksalhaft bedrohten Künstlerexistenz zum Tragen, es werden Konfigurationen des Melancholikers und Künstlermärtyrers aufgerufen, der in einer ebenso heroischen wie tragischen Geste aus persönlichem Leid ästhetischen Mehrwert zu generieren vermag, ehe er seinen Qualen – der unheilbaren Krankheit – erliegt. Die Rezeption koppelt Maciunas' künstlerische Identität grundlegend an seinen Krankheitsstatus.[466] Dies trifft auch auf Schlingensief zu: Nach dem Öffentlichmachen seiner Krebserkrankung läuft der Autor-Regisseur unter dem Label des ›kranken Künstlers‹, der seine Leidenserfahrungen zur Grundlage künstlerischen Schaffens macht.

Das 1962 verfasste *Solo for Sick Man* liefert ein sprechendes Beispiel dafür, wie persönliche Krankheitserfahrungen Eingang in Maciunas' Kunst finden. Die Partitur, die sich an George Brechts *event scores* anlehnt, besteht aus einer Liste von Handlungsanweisungen, die zum einen auf Erkältungssymptome hinweisen (etwa »cough«, »spit«, »sniff deeply & swallow«), zum anderen therapeutische Gegenmaßnahmen umfassen (»swallow pill«, »use nebulizer-vaporiser«, »put drops into nose«). Mithin erklärt Maciunas das Husten und Naseputzen ebenso wie das Einnehmen von Tabletten und das Gurgeln mit Hustensaft zu musikalischen und gestischen Elementen einer Choreografie, in deren Zentrum der kranke Körper steht. Damit

463 Ebd., Min. 27:44–27:47 (Transkription der Verfasserin). Vgl. auch Sehl 2019, S. 59.
464 Williams/Noël 1997.
465 Williams 1997, S. 8.
466 Dorothee Richter sieht die Konstitution künstlerischer Identität via Krankheit und Tod vornehmlich Künstlerinnen vorbehalten: »[K]unsthistorische Erzählungen überhaupt bringen als paradigmatische Matrix Krankheit und Tod mit der Position der Künstlerin in Zusammenhang. Die Kunstgeschichtsschreibung scheint als Subtext zu suggerieren, dass nur eine tote oder todkranke Künstlerin eine ›wirkliche‹ Künstlerin sei«; Richter 2012, S. 377. Es mag daher kein Zufall sein, dass nach Maciunas' Tod seine Praxis des Crossdressing, die er in den letzten Lebensjahren offen auslebte, herausgestrichen wird. Dieserart nähert sich Maciunas' Künstlervita, in der Engführung von Frau- und Kranksein, der von Richter gemachten Beobachtung an.

entspricht *Solo for Sick Man* dem Konzept der »everyday actions«[467], demzufolge jede noch so alltägliche Handlung, in diesem Falle diejenige eines Kranken, Kunst sein könne. Wer mit Maciunas' Biografie vertraut ist, mag die Partitur zugleich als eine Alltagsbeschreibung des chronisch Kranken und dementsprechend als Künstlerselbstbildnis lesen.

Auch die Arbeit *One Year* fungiert als Selbstporträt. Sie setzt sich aus dem Verpackungsmaterial der von Maciunas im Laufe eines Jahres konsumierten Produkte zusammen, thematisch sortiert und zu hohen Stapeln aufgetürmt. In der Installation von 1973/74 stapeln sich neben Konserven, Getränkedosen und -kartons, Plastikbechern, Eiweiß- und Milchpulververpackungen allerlei Arzneimittelschachteln und -fläschchen. *One Year* gibt nicht allein Aufschluss über Maciunas' einseitige Ernährung – ein ausgeprägtes Faible für preiswertes Convenience-Food ist festzustellen.[468] Sie bildet ebenso seinen Medikationsplan ab. Der chronisch kranke Künstler ist demnach auf eine beträchtliche Menge an Injektionsampullen von Adrenocorticotropin und Isoprenalin, auf Dosieraerosole und Aerosolbehälter, schleimhautabschwellende Nasentropfen und auf diverse Schmerz- und Fiebermittel angewiesen; außerdem nimmt er Präparate gegen Bluthochdruck und Magenprobleme ein und behandelt mit Shampoos und Cremes seine Psoriasis. »[H]e was taking a complete pharmacy per day to fight his asthma«, schreibt der niederländische Fluxus-Mitbegründer Willem de Ridder. »I had never seen one man taking so many medicines in my life.«[469] Maciunas macht kein Geheimnis daraus, von Medikamenten abhängig zu sein. Im Gegenteil, er versteckt sein Kranksein und seine Pharmako-Dependenz nicht, sondern stellt sie in seiner Installation ostentativ zur Schau.[470]

In ihrem dokumentarischen Charakter sind sich *One Year* und das Tagebuch Schlingensiefs ähnlich. In beiden Fällen gewähren die Künstler einen intimen Einblick in ihr Leben und Krankenschicksal. Auch Schlingensief thematisiert, wenn er seine Arztgespräche resümiert oder über Operationen und Befunde berichtet, das Motiv der Medikalisierung. Während Maciunas' Arbeit jedoch als visuelles Tagebuch fungiert, in dem das Moment der Introspektion ausgeblendet ist, zieht Schlingensief

---

467 Vgl. G. Maciunas/Miller 1990, S. 231.

468 Jonas Mekas erinnert sich: »All that canned junk he [Maciunas] was eating and drinking on 80 Wooster Street! And our arguments about microwave cooking which he thought was so great. He has no interest in gradations, subtleties of real cooked food. He would eat and drink milk made out of milk powder, anything made out of any powder, or distilled, or whatever – but not real milk or real eggs or real fresh squeezed juice etc.«; Mekas, in: *Zefiro Torna* 1992, Min. 25:01–25:54 (Transkription der Verfasserin). Maciunas' Obsession für Instantprodukte war nicht zuletzt seiner prekären finanziellen Situation geschuldet – so hatte er es sich zum Ziel gesetzt, täglich nicht mehr als zwei Dollar für Nahrungsmittel auszugeben; vgl. Maciunas, zit. nach Williams/Noël 1997, S. 158.

469 De Ridder, zit. nach Williams/Noël 1997, S. 75. Ähnlich berichtet Daniel Spoerri über Maciunas: »he was eating pills all the time, he had a huge case of different pills, he always thought he was sick«; zit. nach ebd., S. 246.

470 »*One Year* portrays a subject struggling to remain productive on the margins of capitalism, to digest enough calories and gasp enough oxygen, to stay together despite the constant risk of coming apart«; Chamberlain 2021, S. 45.

seine diaristischen Krankenhausprotokolle dafür heran, die ihn umtreibenden Gedanken und Gefühle festzuhalten und zu reflektieren. So kommt dem Tagebuch Schlingensiefs eine signifikante therapeutische Funktion zu, die selbst dann virulent bleibt, wenn die Ego-Texte in *Kirche der Angst* zu theatralem Material verarbeitet und ästhetisiert werden.

Kunst als Therapeutikum spielt auch in der Fluxus-Bewegung eine Rolle. So gibt Maciunas im Jahr 1966 das Multiple *Flux Medicine* der japanischen Künstlerin Shigeko Kubota heraus. Dass Kubotas Objektarbeit in das im selben Jahr von ihm produzierte und vertriebene *Fluxkit* Aufnahme findet, unterstreicht die Bedeutung, die der Fluxus-Künstler Kubotas *Flux Medicine* beimisst.[471] Es handelt sich um eine in Kompartimente aufgeteilte Plastikbox, die – einem Arzneikasten ähnlich – mit Medikamentenschachteln und -fläschchen mitsamt Beipackzettel, freilich aus Maciunas' Privatbesitz, bestückt ist. Die Schachteln sind entweder leer oder enthalten transparente, ungefüllte Kapseln zum Einnehmen. »I wanted to make a Fluxus pill to cure him [Maciunas], it was abstract, and he was delighted«, erläutert Kubota die Idee ihrer Arbeit.[472] *Flux Medicine* spielt mit der Vorstellung von Kunst als Heilmittel. Hierauf nimmt Schlingensief in *Kirche der Angst* explizit Bezug, wenn er Achim von Paczensky in der Szene der Fürbitten verkünden lässt, Fluxus habe ihm »herausgeholfen aus der Klinik«.[473] Schlingensiefs Fluxus-Oratorium als Ganzes lässt sich als »Selbstheilungsversuch«[474] interpretieren, der der krankmachenden Infektion durch Kunst – gemäß Schlingensiefs Krankheitsnarrativ von seinem ungeschützten Kontakt mit Wagners ›Todesmusik‹ – die Möglichkeit einer Heilung durch Kunst gegenüberstellt. »Es liegt alles in der Arbeit. Mir ist noch mal viel klarer geworden, was für einen heilenden Aspekt das Ganze hat«, äußert sich der Autor-Regisseur über die letzten, um seine Krankheit kreisenden Theaterproduktionen.[475]

471 Bei den *Fluxkits* – Maciunas gab 1964 ein erstes, 1966 ein zweites *Fluxkit* heraus – handelt es sich um Kunstlederkoffer, die mit Arbeiten verschiedener Fluxus-Künstler bestückt waren. Sie »wurden nicht auf Vorrat produziert, sondern jeweils nach Bestellung von Maciunas selbst gepackt«; Esser 2012, S. 22.

472 Kubota, zit. nach Jacob 1991, S. 10. Auch Robert Watts' Grafikserie *Flux Med* ist auf die Themen Krankheit und Medizin bezogen; siehe Watts 1987. Watts' skurrile Collagen, die an jene von Max Ernst erinnern, basieren auf alten Medizinbüchern entnommenen Illustrationen. Über diejenigen Arbeiten der Serie, die Maciunas alludieren, schreibt Larry Miller: »Given Watts' close relationship with George Maciunas to the end of the latter's life, there are suggestive biographical readings within the ›Flux Med‹ series. ›G.M. as a student of Dr. Hyde‹ is hardly mysterious to anyone who knows of Maciunas' notoriety as a dramatic character. […] Similarly, there is a reference to Maciunas in ›Flux S & M‹ with elements of truth relating to his relationship with his wife Billie Hutching, whom he married late in his life during a terminal illness that caused him great physical pain – pain which could be mitigated by the practice of sadomasochism. In this same frame, it is most likely that ›Flux Tickle‹ and ›Flux Cure‹ are references to Maciunas' illness«; Miller 2008.

473 Regiebuch *Kirche der Angst*, S. 22.

474 Leven 2018.

475 Schlingensief im Programmheft der Wiederaufnahme von *Der Zwischenstand der Dinge* am Maxim Gorki Theater, zit. nach »Schlingensiefs Künstlertherapie gegen Krebs« 2008.

Schlingensief und Maciunas eint, dass sie ihre akute Eigenerfahrung der Versehrung exponieren und damit gegen gesellschaftliche Konventionen der Scham und Verdrängung Position beziehen. Das eigene Kranksein als künstlerisches Material zur Disposition zu stellen, bedeutet, der »Vorstellung vom Leben als Fluss, de[m] Wunsch, dass Kunst und Leben zusammenkommen«[476], radikal zu entsprechen. »Fluxus heißt fließen, ich fließe ja auch noch, auch wenn ich mir jetzt extrem abgebremst vorkomme«,[477] so der Regisseur im Presseinterview während der Proben von *Kirche der Angst*. Das Inszenieren des Fluxus-Oratoriums wird Teil einer Bewältigungsstrategie, mit der der Künstler sein persönliches Krankenschicksal künstlerisch um- und überformt. Im theatralen Spiel kann Schlingensief zu seiner Krankheit auf Distanz gehen, seine Geschichte mal ernst, mal – nach Art des *court jester* Maciunas – mit Witz und Ironie auf die Bühne bringen.

Weitere Parallelen zwischen Maciunas und Schlingensief sind augenfällig. Maciunas' »ganze Schaffenskraft, sein ganzes Geld und auch beträchtliche Ersparnisse seiner Mutter und seiner Schwester flossen und zerflossen in Fluxus«.[478] Gleichermaßen wendet Schlingensief alle Energie und sein Privatvermögen für seine künstlerischen Unternehmungen auf. Im Rahmen von *Chance 2000* etwa verschuldet er sich mit 180.000 Mark.[479] Als später der Kunstsammler Harald Falkenberg einen seiner Animatografen erwirbt, wird der Verkaufserlös zur Finanzierungsgrundlage von Schlingensiefs nächster Kunstaktion: »Das Geld habe ich gleich in ein neues Projekt gesteckt.«[480]

Ebenso ist den beiden Künstlern gemein, dass sie gesellschaftliche Veränderungen anstoßen wollen. Den Höhepunkt von Schlingensiefs sozialem Engagement bildet das *Operndorf Afrika*. »Am Ende, egal wann, will ich sicher sein können, dass meine Arbeit einen sozialen Gedanken hatte«, hält er in seinem Tagebuch fest.[481] Auch Maciunas stellt Fluxus in den Dienst einer »Verbesserung des Lebens«[482] und erklärt: »Fluxus objectives are social (not aesthetic).«[483] Mit der Gründung von *Fluxhouse Cooperatives, Inc.* realisiert Maciunas ab 1966 genossenschaftlich betriebene Künstlerlofts im New Yorker Stadtquartier SoHo, ein exemplarisches Wohn- und Arbeitsprogramm initiierend. Über dieses Unternehmen schreibt Nam June Paik: »[Maciunas]

---

476 Schlingensief, in: SCHLINGENSIEF/BEHRENDT 2009, S. 38.

477 SCHLINGENSIEF/SCHAPER 2008.

478 ESSER 2012, S. 20. Vgl. auch Maciunas im Gespräch mit Larry Miller: »So all those productions were right out of my pocket. 90% of my pay went to support Fluxus productions«; G. MACIUNAS/MILLER 1990, S. 229. Maciunas arbeitete als Grafikdesigner. Von seiner Schwester und von Freunden lieh er sich regelmäßig Geld; vgl. den Bericht seiner Mutter Leokadija Maciunas, zit. in WILLIAMS/NOËL 1997, S. 169 u. 192.

479 Vgl. Schlingensief, in: SCHLINGENSIEF/BEHRENDT 2007, S. 18.

480 Ebd.

481 SCHLINGENSIEF 2009, S. 32.

482 FRANK 1991, S. 224.

483 Maciunas, zit. nach WILLIAMS/NOËL 1997, S. 104.

plunged himself into the SoHo urban renewal plan and thus paved the way for the success of the SoHo artists' community. His achievement was not only Fluxus, but also SoHo, one of the most original and successful cases of urban redevelopment in the world […]. He purchased 27 buildings and remodeled and sold them to artists with very little profit.«[484]

Im Zuge solcher Renovierungsarbeiten gerät Maciunas 1975 in eine folgenschwere Auseinandersetzung mit dem Elektroinstallateur Peter Di Stefano. Unzufrieden mit dessen Arbeit verweigert er dem Handwerker die Bezahlung.[485] Der Konflikt spitzt sich zu, und Di Stefano, »this fiery Italian«[486], setzt zwei Männer auf Maciunas an, die ihn am 8. November mit Eisenstangen brutal zusammenschlagen. »I broke up like a Ming dynasty vase«, berichtet Maciunas mit lakonischem Sarkasmus. »4 broken ribs pierced and deflated the lung, left eye quit the scene entirely, head sprang a Louis 14th fountain.«[487] Nachdem die Angreifer durch eine herbeieilende Zeugin in die Flucht geschlagen werden, wird der Künstler in das St. Vincent's Hospital in Greenwich Village eingeliefert. Neun Tage verbringt er auf der Intensivstation. »[T]hey gave him 36 stitches in his head, put a tube in his chest through which the air passed, and set his four broken ribs.«[488] Das Sehvermögen seines linken Auges kann nicht wiederhergestellt werden, weshalb Maciunas fortan – unter seiner Brille – eine schwarze Augenklappe trägt, die zu seinem späten Markenzeichen wird.

Abermals stellt Maciunas seine Fähigkeit unter Beweis, die erlittene Versehrung umgehend künstlerisch zu transformieren. Nach seiner Entlassung aus dem Krankenhaus lässt er Freunden und Bekannten ein Rundschreiben zukommen, in welchem er vom dem auf ihn verübten Anschlag erzählt und das Ausmaß seiner Blessuren darlegt: »To avoid repeating the story endlessly to everyone, / I have decided to describe the event once and send / out xerox copies to anyone interested in the / continuing adventures of George Maciunas«.[489] Den kurzen Text illustrieren aus diversen Publikationen entnommene Bilder, die auf Maciunas' ironischen Bericht Bezug nehmen. So ist der Vergleich, seinem eingeschlagenen Schädel sei ein ›Louis 14th fountain‹ entsprungen, von einem Porträt des Sonnenkönigs flankiert: In gespreizter Pose ist der kostümierte Ludwig XIV. zu sehen, als Ballerino des 1653 uraufgeführten *Ballet*

484 Paik, zit. nach ebd., S. 194. Als einen marxistischen Häusermakler beschreibt ihn Joseph Beuys: »Ja, heute ist er [Maciunas] Häusermakler geworden, aber er macht das sehr sozial, als Marxist. Er kauft alte Häuser auf für Leute, die nicht viel Geld haben. Er bildet da echte Kollektive aus, aber keine ideologischen, sondern praktische«; Beuys/Rappmann 1976, S. 24.

485 »George refused to pay him [Di Stefano] because ›he did a bad job and did not deserve to be paid‹«; Mekas, zit. nach Williams/Noël 1997, S. 192. Einem von Maciunas aufgesetzten Brief an Di Stefano lässt sich entnehmen, dass der Handwerker 2.500 Dollar einforderte, die Maciunas ihm nicht zu zahlen gewillt war; siehe *Projekt zum ›Hospital event‹ (Kopie aus der Slg. Silverman)*, in: Archiv Sohm, Nachlass George Maciunas, Inv. Nr. 117, Kasten 281.

486 Leokadija Maciunas, zit. nach Williams/Noël 1997, S. 191.

487 Maciunas' Xerokopie an seine Freunde; Archiv Sohm.

488 L. Maciunas, zit. nach Williams/Noël 1997, S. 191.

489 Maciunas' Xerokopie; Archiv Sohm.

royal de la nuit. Mithin verarbeitet Maciunas seine lebensgefährlichen Verletzungen in Form eigenwilliger Text-Bild-Collagen. Hierzu gehört ebenfalls ein von ihm gestalteter Flyer, der mit beißendem Humor zum Boykott des »bone-breaking electrician« aufruft.[490] Des Weiteren plant Maciunas ein seiner Versehrung gewidmetes *Fluxkit*, das er jedoch nicht verwirklicht. Die Box, die den Titel *Hospital Event* tragen und als Multiple in einer Auflage von 100 Stück hergestellt werden soll, will Maciunas mit seinen Röntgenbildern, Krankenhausrechnungen, dem Polizeibericht, mit Medikamentenschachteln, den Genesungskarten seiner Freunde sowie mit der Namensliste all jener ausstatten, die ihn in St. Vincent besucht haben.[491] Seine im Krankenhaus aufgenommene Krankenakte soll dem *Fluxkit* als Künstlervita beiliegen:

> 44 year old Lithuanian male, admitted for trauma to head and chest-pneumothorax; chest tube inserted – came to US 1949, architect 1955, in good health until dry cough developed 1960–1961, then »asthma« with wheezing, aggravated by cold air, exertion, »colds«, relieved by prednisone. Air Force Hospital in Wiesbaden, Germany 1962 evaluated pt for allergies and pt reports all negative skin tests. Pt took prednisone until 1966, then peptic ulcers and concern by LMD about adrenal atrophy led to switch to ACTH. He injects himself diligently 40 units I.M., q 3 days, with good re[sults] since 1966. Past history TB when 2 years old. In Swiss Sanatorium for 2 years. […][492]

Indem er seine Pathografie in Readymade-Manier zur Künstlerbiografie erklärt, reklamiert Maciunas für sich das Bild des Schmerzensmannes – wie auch die restlichen Komponenten des *Hospital Event* dem Leidenskult um den Künstler Maciunas zuarbeiten. Dass er sich dezidiert als Leidensheros entwirft, drückt sich auch darin aus, dass er den Multiples ein mit Unikaten ausstaffiertes Einzelstück zur Seite stellen möchte. Dieses sollte zusätzlich die von ihm im Krankenhaus gelesenen Bücher enthalten, daneben das zum Einsatz gekommene chirurgische Nahtmaterial, Scheren, Pinzetten und das in einer Plastiktüte verwahrte, blutige Hemd, das er am Tag des Überfalls getragen hatte. Unverkennbar wäre Maciunas' *Fluxkit* ein säkularisiertes Reliquiar, das – die Reliquien seines Leidens bergend – den Künstler zum Märtyrer erhöhte. Mit seiner Röntgenbild-Monstranz schließt Schlingensief in *Kirche der Angst* ebenfalls an christliche Leidens- und Märtyrerikonografie an. Er radikali-

490 Vgl. Handzettel *Boycott Peter Di Stefano*; Archiv Sohm. Maciunas' Aufruf lautet wie folgt: »Boycott Peter Di Stefano / The bonebreaking electrician // this man is dangerous / He settles disputes with clients not by argument but by breaking their bones. // Committee to protect SoHo against: / escaped gorillas, berserk electricians, / stoned ball players looking for heads to play with, / inmates lost by insane asylums and / old time pointed shoe torpedoes.« In der Mitte des Flyers ist ein Foto abgedruckt, das ein aus einem (Italo-)Western stammender Filmstill sein könnte: Ein Mann hält einen Steinblock über den Kopf – er steht kurz davor, mit diesem auf seinen auf dem Boden liegenden Kontrahenten einzuschlagen; beide Männer tragen Cowboyhüte.

491 Vgl. Maciunas' handschriftliche Aufzählung *Hospital event*; Archiv Sohm. Mit der »list of visitors« ist eine Anspielung auf eine der sieben leiblichen Werke der Barmherzigkeit verbunden: »ich war krank und ihr habt mich besucht« (Mt 25,36).

492 Arztbericht vom 10. November 1975, verfasst von Eugene Fire, M. D.; Archiv Sohm.

siert die Rolle des *homo dolorosus* noch, indem er seine Leidensverarbeitung in einer provokanten Identifikation mit Christus kulminieren lässt. Wie Maciunas kultiviert Schlingensief den Mythos vom *exemplary sufferer*, der seine individuelle Erfahrungen des Krank- und Versehrtseins in Kunst transformierend sublimiert.

3.2.1.2 *Flux Rites* – Fluxus und Ritual

Von 1970 an bis zu George Maciunas' Tod im Jahr 1978 fällt innerhalb der Fluxus-Bewegung eine Hinwendung zu Performances auf, die rituelle und zeremonielle Züge tragen. Mit gemeinsamen *Flux Feasts*, *Flux Banquets*, *Flux Sports* und *Flux Holidays* rekurrieren die Künstler auf ritualisierte Geselligkeitsformen. 1970 wird eine *Flux Mass* zelebriert, die an die katholische Liturgie der Heiligen Messe angelehnt ist. 1971 begehen Geoffrey Hendricks und seine damalige Ehefrau Bici Forbes eine symbolische Scheidung als *Flux Divorce*, und einige Jahre später laden der sterbenskranke Maciunas und Billie Hutching zu ihrer *Flux Wedding* ein. Nach dem Tod des Künstlers veranstalten seine Freunde, dem Wunsch des Verstorbenen gemäß, eine *Flux Funeral*.

Flux Mass

Die am 17. Februar 1970 gefeierte Fluxus-Messe wird zu Maciunas' Hauptwerken gezählt[493] – sie dürfte Schlingensief als Inspiration für sein Fluxus-Oratorium gedient haben. Im Folgenden werde ich das Zustandekommen und den Hergang der *Flux Mass* daher eingehender beleuchten, um Gemeinsamkeiten und Unterschiede zu Schlingensiefs *Kirche der Angst* herauszuarbeiten.

Über seinen Freund Geoffrey Hendricks, der im Fachbereich Kunst an der Rutgers University in New Brunswick lehrt, erhält Maciunas im Herbst 1969 die Einladung, ein Fluxus-Konzert in der Voorhees Chapel auf dem Universitätscampus aufzuführen.[494] »Since it was to be in a chapel he [Maciunas] felt strongly that it had to be a Flux-Mass, something that had never been done«, erinnert sich Hendricks.[495] Also stößt – wie im Falle von *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* – der Raum die Idee an, die Messliturgie als formale Struktur für die Kunstaktion heranzuziehen. Während Schlingensief in Duisburg die Atmosphäre der neogotischen

493 Vgl. Hendricks 1982, S. 152.

494 Die damalige Rutgers-Studentin Susan Elizabeth Ryan berichtet: »*Flux-Mass* was one of a number of art and political events the administration allowed to take place in Voorhees Chapel […], in a creative attempt to keep ›chapel‹ relevant to campus life«; Ryan 2003, S. 147. Über dort veranstaltete Aufführungen entschied das aus Studenten und Dozenten zusammengesetzte Voorhees Assembly Board, dem Hendricks – und vor ihm der ebenfalls an der Rutgers University lehrende Bob Watts – angehörte. In der Voorhees Chapel auf dem Campus des Douglass College waren bereits, noch vor Maciunas' Fluxus-Messe, John Cage und Allan Kaprow aufgetreten.

495 Hendricks 2003a.

Gebläsehalle nutzen und die Industriekathedrale in ein Kirchensetting verwandeln kann, bleibt es Maciunas vorbehalten, seine Kunstmesse in einem echten sakralen Raum abzuhalten.[496]

Im Vorfeld der *Flux Mass* setzt sich Maciunas mit dem traditionellen Messritus der katholischen Kirche auseinander. Das Plakat, das er für die Performance gestaltet, versammelt aus einem liturgischen Handbuch entnommene Informationen und Begriffserklärungen, die Kirchenarchitektur und -möblierung, den Aufbau und die Ausstattung des Altars sowie den priesterlichen Ornat betreffend.[497] Des Weiteren ist eine Übersicht der zentralen Bestandteile der Messfeier abgedruckt. Die von Maciunas verantworteten »Liturgy Variations« werden auf dem Plakat nur angekündigt und – anders als die textuellen »Liturgie-Fragmente« in Schlingensiefs Programmheft – nicht wiedergegeben.

Larry Miller beschreibt Maciunas' Performance als ein »ritual readymade«.[498] In der Tat ist den Notizen des Künstlers zu entnehmen, dass er sich in der Komposition seiner *Flux Mass* wesentlich an dem vorkonziliaren liturgischen Ritus der katholischen Kirche orientiert. Jedoch ersetzt Maciunas jedes liturgische Element der Messe – ob »offertory«, »canon«, »breaking the bread« oder »communion« – durch ein ikonoklastisches Pendant, das das Vorbild blasphemisch ins Lächerliche zieht.[499] Mit dieser Pervertierung im burlesken Modus des Vaudevilles will Maciunas Kritik an der Messliturgie üben, deren Theatralität und ›verkomplizierte Struktur‹ er als prätentiös verurteilt.[500]

Mithin entwickelt er *Flux Mass* als eine Abfolge von »gags and stunts«.[501] Bei Eintritt in die Kapelle wird das hauptsächlich aus Studenten bestehende Publikum mit Parfum, Deodorant, Desinfektionsmittel und Gewürzölen besprüht – eine Parodie auf das Sakrament der Taufe. Der Priester, von Yoshimasa Wada verkörpert, trägt über seinen bischöflichen Ornat wechselnde Schürzen, die ihn erst als Napoleon, dann als Venus von Milo, als George Washington und schließlich als weiblichen

---

496 Ryan liefert eine kurze Raumbeschreibung der Kapelle, »a pristine structure built in 1927«; vgl. Ryan 2003, S. 150.

497 Vgl. »Flux-Mass poster«, abgedruckt in Hendricks 2003, S. 131.

498 Miller, zit. nach H. Higgins 2003, S. 120.

499 Vgl. Maciunas' handschriftliche Notiz *Scenario of Flux-mass*, abgedruckt in Hendricks 2003, S. 133.

500 »Flux-mass could be seen as a burlesque, a ridicule of the mechanical formation & affected theatricalism of the mass liturgy, of its pretensions to profundity & meaning and of artificially complicated liturgy structure, furnishings & vestmen[ts]«, hält Maciunas fest; ebd. In den USA meint Vaudeville eine szenische Darbietung kabarettistischen Charakters mit Chansons, Tanz, akrobatischen und anderen Einlagen.

501 Ryan 2003, S. 148. Eine in Stichworten notierte Chronologie der Performance liefert Maciunas' *Outline of Flux-Mass*, abgedruckt in Hendricks 2003, S. 132. Als Mitwirkende beschreiben Hendricks, Yoshi Wada und der damalige Student Larry Miller den Hergang der Performance; vgl. Hendricks 1982, Hendricks 2003a, Wada 2003 sowie Miller, zit. nach Williams/Noël 1997, S. 249f. Ryan berichtet aus der Perspektive einer Zuschauerin; vgl. Ryan 2003, S. 148f.

Akt ausweisen. Seine Messdiener (darunter Geoffrey Hendricks, Alison Knowles und Milan Knížák) stecken in Gorillakostümen. Der von Wada intonierten Antifon, zu Beginn der *Flux Mass*, stimmen aus dem Off eingespielte Tierlaute ein, später singt »the Flux-Priest«[502] auf Japanisch. Von der Decke hängt eine aufblasbare, mit Wein gefüllte Supermanfigur, die – in Anspielung auf die Wunde Christi – von Wada aufgeschnitten wird. Joe Jones, für die Musik verantwortlich, hat eine den Heiligen Geist symbolisierende ›mechanische Taube‹ gefertigt, die an einem Draht über das Kirchengestühl schaukelt: »dove moves wing, sounds & releases mud.«[503] Bei der Brechung des Brotes werden Rauchbomben gezündet. Die Messdiener schlagen ungestüm auf einen riesigen, mit Sägespänen gefüllten Brotlaib ein. Wein wird aus einem »plasma tank« gereicht. Zur Kommunion werden an das Publikum, statt Hostien, »laxative & blue urine cookies«[504] verteilt, Kekse also, welchen nebst Abführmittel eine Substanz beigemischt ist, die den Urin blau verfärbt. Gegen Ende der *Flux Mass* schießt Wada mit einer Schreckschusspistole in die Luft. Im Unterschied zum Publikum von *Kirche der Angst*, das während der gesamten Inszenierung unbehelligt bleibt, wird dasjenige der *Flux Mass* aktiv in das Aktionsgeschehen einbezogen – die Zuschaueraktivierung reicht hier bis zur Diarrhö.

»It was a spirited performance in true Fluxus style, enjoyed by many, but it infuriated the Episcopalian chaplain«, fasst Hendricks das Ereignis zusammen.[505] Reverend Lambelet, der der *Flux Mass* beiwohnt, legt bei der Universität prompt Beschwerde wegen Blasphemie ein.[506] Noch erzürnter zeigt sich der katholische Universitätskaplan Father Proccacini, der von Maciunas' Kunstperformance aus der Studentenzeitung erfährt – in dem nun entweihten Sakralraum dürfe kein Gottesdienst mehr abgehalten werden. »Suddenly I was in the midst of a lively controversy, and was glad that I had tenure«, so Hendricks.[507] Die aufgrund der Fluxus-Messe entweihte Kapelle muss durch den Bischof rekonsekriert werden.[508] Im Übrigen tritt, noch im selben Jahr der kontroversen *Flux Mass*, Hermann Nitsch an der Rutgers University auf. Am 8. Oktober 1970 bietet er die 33. Aktion seines *Orgien Mysterien Theaters* – gewissermaßen als »Antithese zu Maciunas' *Fluxmesse*«[509] – in einem Gebäude der Fakultät für Veterinärmedizin dar. Die Performance, in der Nitsch unter anderem

---

502 Wada 2003.

503 Maciunas: *Outline of Flux-Mass*, abgedruckt in Hendricks 2003, S. 132.

504 Ebd.

505 Hendricks 2003a.

506 Vgl. Rockland 2003, S. 164.

507 Hendricks 2003a.

508 »George had lots of laughs later in learning that the chapel required an official reconsecration due to the protests of sacrilege«, erinnert sich Larry Miller. »Geoff Hendricks, who had made the arrangements to use the chapel at Douglass for the performance, graciously took the heat from the University over the religious heresy. Maciunas himself had once again tweaked the authorities and slipped away unrepentant to plot his next flank attack on cultural conventions«; Miller, zit. nach Williams/Noël 1997, S. 250.

509 Vgl. Hendricks 1982, S. 157, Anm. 3.

ein gehäutetes Lamm ausweidet, provoziert abermals einen handfesten Skandal.[510] »The Flux-Mass was a favorite of Maciunas's«.[511] Obschon sich der Künstler gegen Ende seines Lebens eine zweite Aufführung der Fluxus-Messe wünscht, kommt diese nicht mehr zustande.[512] Jedoch findet 24 Jahre nach Maciunas' Tod, am 21. September 2002, unterstützt durch den Verein der Fluxus-Freunde Wiesbaden ein von Hendricks organisiertes Reenactment in der »Kirche des Humors« in Wiesbaden-Erbenheim statt: *Die Flux-Messe von George Maciunas*.[513] Der Messfeier ging, in der Nacht zuvor, eine zum Gedenken verstorbener Fluxus-Künstler veranstaltete *Heilige Fluxus Prozession* voran. Dass Schlingensief dieses Wiebadener Reenactment rezipiert hat, ist anzunehmen. In einem 2005 geführten Gespräch mit Alice Koegel führt der Künstler seine religiös aufgeladenen *Church of Fear*-Aktionen auf sein Projekt *7 Tage Entsorgung für Graz – Künstler gegen Menschenrechte* von 1998 zurück. Damals arbeitete Schlingensief mit Obdachlosen zusammen, veranstaltete einen Pfahlsitzwettbewerb und zelebrierte Messfeiern. Letztere kennzeichnet Schlingensief rückblickend, im Gespräch mit der Kunsthistorikerin, explizit als »Fluxus-Messen«.[514]

»Wir haben hier in Duisburg auf der Bühne einen Gottesdienst, das ist ja der größte Fluxus überhaupt«, erklärt Schlingensief vor der Premiere von *Kirche der Angst*.[515] Wie Maciunas' *Flux Mass* ist die in Duisburg gefeierte Theatermesse maßgeblich an die katholische Liturgie angelehnt. Maciunas rekurriert auf den vorkonziliaren Ritus (*vetus ordo*), Schlingensief auf den nachkonziliaren (*novus ordo*). Die Messe dient den Künstlern als formales Gerüst, das sie mit eigenen Inhalten füllen. Ihre Arbeiten verbindet ein religions- und kirchenkritischer Impetus.

Überzeugt von der »Abschaffung jeglicher Überhöhung«[516] – in der Kunst wie auch in anderen Gesellschaftsbereichen –, unterwandert Maciunas die Feier der Hei-

---

510 Hendricks berichtet: »Hermann Nitsch asked about performing at the College. I explained to the committee [of the Voorhees Assembly Board] that his work was tough and powerful but the antithesis of Maciunas' *Fluxmass*. It was agreed to have Nitsch's O. M. Theater. Before it was over I was in the middle of another more intensified attack from the Episcopalian chaplain and associates, and once again I was defending new work, the avant garde and academic freedom«; ebd. Über die durch Nitschs Aktion ausgelöste Kontroverse berichtet ausführlicher der damals in der Universitätsverwaltung arbeitende Michael Aaron Rockland; vgl. Rockland 2003, S. 164–167. Nitsch selbst widmet seinem an der Rutgers University aufgeführten *O. M. Theater* einen kurzen Text; vgl. Nitsch 2003, S. 156.

511 Hendricks 2003a.

512 Im Jahr 1977 schreibt Maciunas einem Freund: »While in Italy, we could organize a Flux Mass if you find a church not being used as a church«; George Maciunas an Francesco Conz, 1977, zit. nach Williams/Noël 1997, S. 256. Die Italienreise trat der Künstler – aufgrund der ihn ereilten Krebsdiagnose – nicht mehr an.

513 Hendricks 2003a. Weitere Reenactments der *Flux Mass* fanden im Jahr 2003 in den USA statt: am 16. Februar in der Johnson Chapel des Amherst College sowie am 1. November am Ort der Uraufführung, in der Voorhees Chapel auf dem Campus des Douglass College der Rutgers University.

514 Schlingensief/Koegel 2005, S. 25.

515 Schlingensief/Schaper 2008.

516 Sehl 2019, S. 53.

ligen Messe durch Gags und Stunts, um sich über die liturgische Vorlage lustig zu machen und sie ironisch zu demontieren. Zugleich hat die *Flux Mass* eine kunstreligiöse Dimension: Fluxus-Künstler treten hier – im sakralen Raum – an die Stelle des Priesters und der liturgischen Dienste. Maciunas selbst tritt in der Performance nicht auf, sondern bleibt im Hintergrund: »George, as was his pattern, orchestrated things like a stage manager«.[517] Nach seinem Tod überträgt sich das kunstreligiöse Moment auf die Verehrung seiner Person: Maciunas wird als »Flux Pope« gefeiert.[518] Heta Multanen nimmt diese kunstreligiöse Zuschreibung ihrerseits auf, sich an Schlingensief erinnernd: »Ich wünschte, Christoph hätte mehr Zeit gehabt, er hätte noch Papst werden sollen.«[519]

Wie Maciunas, so übt auch Schlingensief Kritik an der katholischen Kirche. Er verurteilt sie als »zu spröde und starr« – ihre Methoden seien »eingeübt und abgebrüht«.[520] Die »anonymen kirchlichen Rituale«[521] überschreibt der Autor-Regisseur in *Kirche der Angst* mit Ego-Texten und Fremdzitaten, die dem Themenkomplex ›Krankheit und Leiden‹ verpflichtet sind. Gegen Maciunas' turbulente *Flux Mass*, die – abgesehen von der Desavouierung der katholischen Liturgie – keiner spezifischen Thematik folgt, setzt Schlingensief eine autobiografisch geprägte, intertextuell dichte Messfeier. Und anders als Maciunas, der als Organisator und Manager im Hintergrund der *Flux Mass* agiert, steht Schlingensief im Zentrum der ihm gewidmeten Theatermesse, die in seinem persönlichen Auftritt in der Transsubstantiationsszene kulminiert. Das Fluxus-Oratorium erhält, die Krebserkrankung und existenzielle Grenzerfahrung des Künstlers verhandelnd, eine Tiefe, die der *Flux Mass* von Maciunas zwangsläufig abgeht. Gleichwohl nimmt Schlingensiefs Messe punktuell veritable Fluxus-Strategien auf. So beschließt Schlingensief in der Eucharistiefeier seine kurze, der Austeilung der Kommunion vorausgehende Rede mit einem gellenden »Fluxus!«-Ruf, woraufhin auf der Bühne ein chaotischer Tumult ausbricht, bei dem Hostien durch die Luft fliegen. Auch die ›Spezialisten‹ – allen voran die kleinwüchsige, als Bischöfin kostümierte Karin Witt und der mit »Danke-

517 Miller, zit. nach Williams/Noël 1997, S. 250.

518 Vgl. das Cover von *V TRE Extra – Fluxus Newspaper* 11 (1979), abgedruckt in ebd., S. 318. Für die Ausgabe zeichnet Geoffrey Hendricks verantwortlich. »[W]hen I was in Germany on seeing the newspapers with the death of Pope Paul VI it became clear that that should be the catalyst for a *V TRE EXTRA*. George as Fluxpope related back to the *Fluxmass*«; Hendricks 1982, S. 156. Ken Friedman spricht davon, dass der »Kult um den heiligen Flux-Papst« gar »legendäre Ausmaße annahm«; Friedman 1991, S. 193. Joe Jones bedient diesen Kult, wenn er über Maciunas schreibt: »I was overwhelmed by the energy of this man who could I still believe be the Pope, if he wanted«; Jones, zit. nach Williams/Noël 1997, S. 327. Dagegen finden sich in den Erinnerungen von Benjamin Patterson auch kritische Töne, Maciunas' Führungsstil betreffend: »he attempted to rule Fluxus as a Pope – giving blessings and absolutions (›membership‹ in Fluxus), banning and excommunicating (›membership‹ in Fluxus), intriguing, issuing bulls, etc.«; Patterson, zit. nach ebd., S. 262f.

519 Multanen 2018, Min. 35:44–35:51 (Transkription der Verfasserin).

520 Schlingensief, in: Schlingensief/Seidler 2008.

521 Schlingensief, in: Schlingensief/Michalzik 2008.

schön!«-Zwischenrufen auf sich aufmerksam machende, als Priester gekleidete Horst Gelonnek – parodieren und konterkarieren den feierlichen Ernst der Messliturgie. Demgemäß wird Schlingensiefs Kunst- und Künstlerdrama zwar eine »gefährliche[] Nähe zur Blasphemie«[522] attestiert, diese wird jedoch durch den autobiografischen Diskurs, den der schwerkranke Autor-Regisseur in seiner Auseinandersetzung mit Gott führt, relativiert: »Wer will das aber entscheiden, was bei Schlingensief Blasphemie ist – oder Gottessuche.«[523] Der Jesuitenpater und Ausstellungsmacher Friedhelm Mennekes verortet Schlingensief in der Tradition der »katholischen Künstlertypen« des 20. Jahrhunderts.[524] Maciunas' *Flux Mass* hingegen beschwört mit ihrem offen provokativ-blasphemischen Charakter, der durch die Aufführung in der Kapelle potenziert wird, den empörten Widerstand des Klerus.

Die kunstreligiöse Dimension der *Flux Mass* greift Schlingensief nicht nur auf, er verstärkt sie noch. Die mit seiner Bolex-Kamera gefilmte und in *Kirche der Angst* mehrmals eingeblendete Prozession durch die Duisburger Industrieanlage verknüpft für Fluxus typische Elemente – »Witz, Spielerei, reduzierte Mittel« und »rätselhafte Ausdrucksformen«[525] – mit zeremonieller Würde und katholischen Insignien. Fahnen und Schilder, mit den Worten »Flux« und »Fluxus« beschriftet, weisen den Aufzug explizit als Fluxus-Prozession aus.[526] Auf einem großen, an einer Fabrikmauer angebrachten Transparent hat Schlingensief eine hasenköpfige, in einem Kreis eingelassene Figur gemalt, die er als »Fluxusgott« bezeichnet – das Symbol wird als Videoprojektion in der 35. Szene von *Kirche der Angst*, im Rahmen des von Togbonou vorgetragenen Autonomiediskurses, erneut eingeblendet.[527] Im Kirchensetting erhalten die auf die Seitenwände ebenso wie auf das Videotriptychon über den Altar proji-

---

522 C. Schmidt 2008.

523 Schaper 2008. Einzig der Redakteur der katholischen *Tagespost* nimmt Anstoß an Schlingensiefs künstlerdramatischer Selbstinszenierung als Sterbender; vgl. Seibel 2008. Siehe hierzu oben, S. 210.

524 Vgl. Mennekes/Schippers 2010.

525 Frank 1991, S. 217.

526 Aufgerufen ist damit gleichfalls Maciunas' Gepflogenheit, dem Fluxus-Begriff durch exzessiven Gebrauch Nachdruck zu verleihen. Dass ebendiese Obsession von dem Barockdichter und Schwärmer Quirinus Kuhlmann (1651–1689) abgeleitet ist, unterstreicht ihren religiösen Kern. Dick Higgins berichtet: »Maciunas was very much interested in the odd byways of Baroque art. I told him about the work of the German Baroque poet, Quirinus Kühlmann […], who was a messianic sort who was eventually burnt at the stake in Moscow, where he had gone in an effort to persuade the Tsar that he was a reincarnation of Christ. Kühlmann wrote various exciting books of poetry using ›protean‹ forms and other unconventional means, among which is the *Kühlpsalter*. This includes Kühlpsalms, evidently to be performed on Kühldays by Kühlpeople, and so on. Maciunas was delighted by this, and thenceforth made parallel constructions of his own that were based on it, as mentioned, ›Fluxfests‹ or ›Fluxfestivals‹, to be performed by ›Fluxfriends‹ who were also ›Fluxartists‹, wearing ›Fluxclothes‹ and eating ›Fluxfood‹, and so on«; D. Higgins 1998, S. 223.

527 Vgl. Regiebuch *Kirche der Angst*, S. 20. Carla Dauven-van Knippenberg interpretiert die Zeichnung als »ein ›Mandala der Angst‹«, das den leidenden Menschen in einem »Kreis der Ewigkeit« abbilde; Dauven-van Knippenberg 2013, S. 153.

zierten Filme und Reenactments – darunter auch, wie an anderer Stelle beschrieben, die mit ›Spezialisten‹ reinszenierte Performance *Concerto for TV Cello and Videotapes* von Nam June Paik und Charlotte Moorman – die Funktion von *ars sacra*. Dass Schlingensief Fluxus als Gegenprogramm zur christlich-katholischen Religion entwirft, wird nicht zuletzt dadurch deutlich, dass er in der Rolle des Priesters kein »Amen«, sondern »Fluxus« spricht. Auf diese Weise legt er jenes religiöse Moment offen, das Maciunas' Verständnis von Fluxus stillschweigend zugrunde liegt: »George always insisted, at least to me, that Fluxus was not an art movement: it was a way of life«, erinnert sich Jonas Mekas. »It has a touch of religion, I think …«[528]

Flux Wedding und *Flux Funeral*

»Fluxus is a way of doing things, a tradition, and a way of life and death«, schreibt der Fluxus-Mitbegründer Dick Higgins.[529] Dass die im Fluxus-Programm propagierte Einheit von Kunst und Leben auch das Sterben und den Tod umfasst, wird mit Maciunas' Krebserkrankung akut. »To be aware of approaching death is one thing, to accept death is another thing. But George has accepted living with death in a perfect Fluxus spirit«, notiert Jonas Mekas in sein Tagebuch, beeindruckt davon, wie der Freund mit seiner verheerenden Diagnose umgeht. »He's using his life to make his art.«[530]

Wenige Monate vor seinem Tod macht Maciunas der Dichterin Billie Hutching einen Heiratsantrag. Nach der standesamtlichen Trauung veranstaltet das Paar am 25. Februar 1978 im New Yorker Loft von Freunden – just dem Ort, wo Maciunas zwei Jahre zuvor lebensgefährlich zusammengeschlagen wurde – seine *Flux Wedding*. »The wedding ceremony was based on a traditional Anglican one, but was altered with deliberate stumblings and falterings, the substitution of ›Fluxus‹ for various of the critical words in prayers, and so on.«[531] Hutching und Maciunas, beide in weißen Brautkleidern, treten vor den als Fluxus-Pastor amtierenden Geoffrey Hendricks, dessen Rede die liturgische Trauzeremonie *ad absurdum* führt.[532] Alison Knowles, im Frack, fungiert als Trauzeuge, während Jon Hendricks und Larry Miller in die Rolle der Brautjungfern schlüpfen. Wieder wird das Publikum in die Pflicht genommen: »Everyone present signed a registry of witnesses attesting that the wedding had been executed ›in conformity of the laws of the State of ANXIETY.‹«[533]

An die Fluxus-Hochzeit schließt ein »erotic feast«[534] an – hierbei bieten Maciunas' Künstlerfreunde diverse Fluxus-Aktionen dar. Auch das Brautpaar führt, zu Musik von Claudio Monteverdi, eine Performance auf: *Black and White* lautet der Titel der

---

528 Mekas, in: *Zefiro Torna* 1992, Min. 19:10–19:24 (Transkription der Verfasserin).
529 Dick Higgins, zit. nach Friedman 1998, S. VIII.
530 Mekas' Tagebucheintrag vom 11. Februar 1978, in: *Zefiro Torna* 1992, Min. 11:41–11:52 u. 12:23–12:28 (Transkription der Verfasserin).
531 D. Higgins 1998, S. 231.
532 Vgl. Chamberlain 2021, S. 50.
533 Ebd.
534 D. Higgins 1998, S. 231.

Aktion, die das Crossdressing fortführt. Der nun einen schwarzen Anzug tragende Maciunas und seine noch immer in Weiß gekleidete Ehefrau ziehen sich bis auf die Unterwäsche aus, um anschließend ihre Kleider zu tauschen. Mit der Zurschaustellung seines fast bis zum Skelett abgemagerten, fragilen Körpers legt Maciunas sein Krank- und Verletzlichsein, seine Todesnähe vor den Augen der Zuschauer schonungslos offen. Als »traurig« und »bewegend« wird die Performance beschrieben.[535] In einem viele Jahre später geführten Interview unterstreicht Billie Maciunas, dass *Black and White* – als eine Abschiedszeremonie – einem *rite de passage* gleichkam: »when George ended up with the white dress, basically he was going into death, and I was staying behind«.[536] Vor diesem Hintergrund lässt sich der Künstler, im weißen Hochzeitskleid, als Totenbraut, die *Flux Wedding* als Totenhochzeit interpretieren, in der sich Eros und Thanatos verschränken.[537]

Maciunas' Performance lässt sich daher als *Junggesellenmaschine* verstehen. Es handelt sich um ein Konzept des französischen Schriftstellers Michel Carrouges, das dieser in seinem erstmals 1954 erschienenen Buch *Les machines célibataires* – im Anschluss an Marcel Duchamps Arbeit *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* – entwickelt.[538] Als ein von Sexualität und Fortpflanzung entkoppelter Mechanismus überwindet die Junggesellenmaschine die heterosexuell-bürgerliche Norm und eine an Virilität gebundene Männlichkeitsvorstellung, um Enthaltsamkeit und Autoerotismus zu propagieren. Resümierend schreibt Carrouges: »Suprêmement ambiguës, elles [les machines célibataires] affirment simultanément la puissance de l'érotisme et sa négation, celle de la mort et de l'immortalité, celle du supplice et du wonderland, celle du foudroiement et de la résurrection.«[539] Indem Maciunas als Frau und

535 Vgl. HENDRICKS 1982, S. 153: »Knowing George's condition it was a sad and moving occasion.«

536 Billie Maciunas, in: B. MACIUNAS/JAROSI 1998, S. 206.

537 Zur Topik der Totenhochzeit vgl. MACHO 1987, S. 268f. Im Gespräch mit Maciunas' Witwe verweist Susan L. Jarosi auf den rumänischen Volksbrauch, »where if a girl dies before she is married, the community gives her both a wedding and a funeral.« Die Frage, ob George Maciunas mit seinem Auftritt in der *Flux Wedding* auf solcherlei Übergangsriten angespielt haben könnte, beantwortet Billie Maciunas positiv: »I think that this was very much a subtext going on at the wedding.« Darüber hinaus betont sie, dass Maciunas das Crossdressing, das er erst gegen Ende seines Lebens auch in der Öffentlichkeit praktizierte, als erotisch empfand; B. MACIUNAS/JAROSI 1998, S. 205f. u. 209.

538 CARROUGES 1954. Michel Carrouges, mit bürgerlichem Namen Louis Joseph Couturier (1910–1988), war mit André Breton befreundet. Wegen seiner Tätigkeit als Chefredakteur der katholischen Zeitschrift *Fêtes et Saisons* wurde Carrouges aus der surrealistischen Bewegung ausgeschlossen. In *Les machines célibataires* bringt er Arbeiten Duchamps mit Texten der Schriftsteller Edgar Allan Poe, Alfred Jarry, Raymond Roussel und Franz Kafka in Verbindung. In deren Werken identifiziert Carrouges literarische Bilder von Junggesellenmaschinen – als eine solche *machine célibataire* macht er etwa die Hinrichtungsmaschine in Kafkas Erzählung *In der Strafkolonie* aus. Im Jahr 1975 organisierte Harald Szeemann für die Biennale di Venezia eine Ausstellung zum Thema, die anschließend an weiteren Orten gezeigt wurde; vgl. die erweiterte Neuausgabe des Katalogs RECK/SZEEMANN 1999.

539 CARROUGES 1954, S. 244. – »In höchstem Maße mehrdeutig, bekräftigen sie [die Jung-

Braut auftritt, setzt er sich über das heteronormativ codierte, reproduktionsorientierte Geschlechtermodell hinweg und durchkreuzt das Bild des virilen Künstlers. »He said masculinity repels him«, berichtet rückblickend Maciunas' Witwe.[540] Lieber imaginierte er sich und seine Ehefrau als elegante Schwestern: »One of George's fantasies was that we travel in Europe as elegant sisters«.[541] Und: »He has often mentioned that he once wanted to be a monk, and his life has been monk-like.«[542] Hinzu kommt, dass der in *Flux Wedding* und *Black and White* zur Schau gestellte Künstlerkörper der asexuelle Körper eines Moribunden ist – einer Totenbraut. Mithin entspricht Maciunas' performative Junggesellenmaschine, um es mit den Worten Carrouges' auszudrücken, »ein[em] phantastische[n] Vorstellungsbild, das Liebe in einen Todesmechanismus umwandelt«[543].

Auch Schlingensiefs Kunst- und Künstlerdrama lässt sich als Junggesellenmaschine deuten: *Kirche der Angst* vereint ›Tod und Unsterblichkeit‹, ›Marter und *wonderland*‹, ›Zerschlagenwerden und Auferstehung‹. Selbst dem erotischen Moment (und seiner gleichzeitigen Negation) trägt der Autor-Regisseur Rechnung, wenn er seinen Körper, in der in der Aufführung allgegenwärtigen Röntgenbild-Monstranz, als gleichsam fetischisierte Reliquie präsentiert. »Die Welt als Junggesellenmaschine zu betrachten, heißt, den Ewigkeitsanspruch göttlicher Existenz endlich auf die Menschen zu übertragen, heisst, den Tod abzuschaffen«, schreibt Bazon Brock.[544] *Kirche der Angst*, das Requiem für einen Untoten, versucht sich in einem solchen Unterfangen: Der Tod und die Totenmesse Schlingensiefs werden im Fluxus-Oratorium vorweggenommen, um den »Künstler[], der darin aufgeht«,[545] auferstehen zu lassen, ihn qua Kunst unsterblich zu machen.

Bezeichnend ist, dass sowohl Maciunas als auch Schlingensief die Unbestimmtheit und Dezentrierung des Künstler-Ichs in Szene setzen.[546] Während Ersterer durch Crossdressing ›unbestimmte Körper‹ entstehen lässt, die Geschlechtergrenzen auflösen, spaltet sich die Künstlerperson(a) Schlingensief in *Kirche der Angst* in mehrere, auch weibliche Figuren auf. Der Autor-Regisseur delegiert damit die Repräsentation seiner Versehrung an die ihn verkörpernden Schauspieler, die immer auch

gesellenmaschinen] gleichzeitig die Macht der Erotik und deren Verneinung, die des Todes und der Unsterblichkeit, die der Marter und des *wonderland*, die des Zerschlagenwerdens und der Auferstehung« (Übersetzung der Verfasserin).

540 B. Maciunas, zit. nach Williams/Noël 1997, S. 285.
541 B. Maciunas, in: B. Maciunas/Jarosi 1998, S. 205.
542 B. Maciunas, zit. nach Williams/Noël 1997, S. 284.
543 Carrouges 1999, S. 74.
544 Brock 1999, S. 140.
545 Programmheft *Kirche der Angst*.
546 Gabriele Brandstetter hat dargelegt, wie Duchamp mit *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* – allen voran mit dem Titel, mit dem er seine Arbeit versieht – eine »Figur der Dezentrierung« und die Unbestimmtheit von Identität inszeniert; Brandstetter 1998, S. 102–108, bes. S. 104f. Diese Beobachtung lässt sich auf Maciunas' bei der *Flux Wedding* dargebotene Performance und auf Schlingensiefs *Kirche der Angst* übertragen.

Todesallegorien darstellen. So figuriert die im ersten Teil von *Kirche der Angst* ein weißes Brautkleid tragende Mira Partecke ihrerseits als Totenbraut. Todesnähe symbolisiert ebenso Margit Carstensens Figur der alten Kranken.[547] Angela Winkler tritt in der 40. Szene als ›Todesengel‹ in Erscheinung, der die auf die Bühne rennenden Ministranten, einen nach dem anderen, ›liquidiert‹.[548] Togbonou ist in der »Fluxusgott«-Szene als Voodoo-Priester und Gralskönig auf der Bühne. Auf die Frage der kleinwüchsigen Bischöfin – »Papa, was ist das? Das ewige Leben …«[549] – antwortet er mit befremdlich-düsterer Glossolalie.[550] Nicht minder unheimlich ist der Auftritt Stefan Koloskos in dem von Schlingensief gefilmten *Zerreißprobe*-Reenactment, das in der 39. und 40. Szene auf die mittlere Videoleinwand geworfen wird. Besonders eindrücklich ist ein Close-up von Koloskos mit Verbandsmull umwickeltem Kopf: Den Mund zu einem stummen Schrei aufgerissen, vermittelt die gespenstische Aufnahme des zur Unkenntlichkeit bandagierten Gesichts Schmerz, Entsetzen und Todesangst. An das Reenactment von Günter Brus' Performance schließt unmittelbar die Reinszenierung der *Aktion mit dem eigenen Körper (Aktion 6)* von Rudolf Schwarzkogler an.[551] Das Motiv des mit Mullbinden umwickelten Kopfes bzw. des vollständig bandagierten Körpers findet sich in mehreren Arbeiten Schwarzkoglers und geht mit der Evokation von Anonymität, Verletzung, Folter und Gefesseltsein einher.[552] Ebenfalls ist es möglich, dass Schlingensief eine Anspielung auf Joseph Beuys' Kleinplastik *Krieger* (1955–58) mitdenkt, mit der Beuys seine durch seine Kriegserlebnisse ausgelöste psychische Krise verarbeitete: ein kleiner, liegender, mit Mullbinden umwickelter Körper, der sich als Symbol der Verwundung und Todesnähe interpretieren lässt. Darüber hinaus weckt das Close-up Koloskos Assoziationen zu Edvard Munchs *Der Schrei*, einer Ikone der modernen Malerei und Sinnbild existenzieller Angsterfahrung. Munchs Gemälde, von dem mehrere Fassungen vorliegen, zeigt – im Vordergrund eines Landschaftsraumes – eine Figur unbestimmbaren Geschlechts und Alters, mit weit aufgerissenem Mund und an die Ohren gepressten Händen, in panischer Angst erstarrt. Koloskos vollbandagierter Kopf, der keine physiognomischen Details mehr erkennen lässt, korrespondiert mit ebenjener ›Maske des Schreckens‹ von Munchs Figur.

Wie die von Maciunas zelebrierte (Toten-)Hochzeit, so inszeniert das Requiem in *Kirche der Angst* einen um Leben und Tod kreisenden *rite de passage*. Sowohl Maciunas als auch Schlingensief machen den Schwellenraum von Kunst, Leben und Tod

547 Vgl. hierzu auch Hegemann über *Zwischenstand der Dinge*: »Dass auch Margit Carstensen und Angela Winkler mitgespielt haben, war natürlich ganz toll. Das wollte er [Schlingensief], weil er dachte: Dem Tod kann man sich überhaupt nur mit solchen erwachsenen, älteren Frauen nähern«; Hegemann im Gespräch mit der Verfasserin, 23. Februar 2021.

548 Vgl. Regiebuch *Kirche der Angst*, S. 27.

549 Ebd., S. 21.

550 Vgl. Transkript *Kirche der Angst*.

551 *Günter Brus Aktion* 2008.

552 Vgl. Ziegler 2004, S. 224.

zum Schauplatz ihrer künstlerdramatischen Arbeit.[553] In ihren thanatografischen Aufführungen erhält Fluxus – verstanden als ein Verflüssigen der Grenze zwischen Kunst und Leben – eine radikal existenzielle Zuspitzung.

Maciunas stirbt am 9. Mai 1978 in Boston, die Trauerfeier im Kreis von Familie und Freunden findet, zwei Tage später, in einem Krematorium in Queens statt. Am 13. Mai folgt die von Geoffrey Hendricks organisierte *Flux Funeral* in der Wooster Street, wo Maciunas viele Jahre gewohnt hatte.[554] Das zu seinem Gedenken zelebrierte Fluxus-Begräbnis »consisted of a videotaped Lecture on Bananas by George Maciunas, funeral procession, invocation, service, the viewing of the body – also called ›the search for George‹ which adhered to the following script: each pallbearer was to look into his box and utter ›he's not here‹. When the last pallbearer – Yoshimasa Wada opened his box there was an explosion of flash powder.«[555] Abermals übernimmt Hendricks die Rolle des Priesters. Im Anschluss an die Begräbniszeremonie werden ein *Flux Feast* und weitere Performances veranstaltet.

Anders als Maciunas, der die Planung seiner Fluxus-Beerdigung den Künstlerfreunden überlässt, antizipiert Schlingensief in Duisburg seine Totenfeier. »Wenn ich mir meinen Tod als Bild vorstelle, sehe ich mich eigentlich immer auf der Bühne, während ich den eigenen Tod als Stück inszeniere«, hält der Autor-Regisseur im *Tagebuch einer Krebserkrankung* fest. »Zurzeit habe ich am meisten Angst davor, nicht im eigenen Bild sterben zu dürfen, irgendwelchen Fremdbildern ausgeliefert zu werden. Man will als Lebender eben immer noch Herr der Situation bleiben«.[556] *Kirche der Angst* lässt sich als ein Versuch des Künstlers begreifen, im »Reiche des Spiels und des Scheins«[557] den Tod der eigenen Regie und Kontrolle zu unterwerfen, folglich ›im eigenen Bild‹ zu sterben.

Dass Schlingensief die Gestaltung seines Fluxus-Oratoriums selbst in die Hand nimmt, macht es zu einer *ars moriendi*, die an die Sterbekultur und -praxis der von Maciunas so verehrten Barockzeit erinnert. Für Standespersonen war es im Barock nicht unüblich, die eigene Begräbnisfeier im Voraus zu planen. Ein Beispiel hierfür stellen die 1636 zelebrierten Beisetzungsfeierlichkeiten für Heinrich Posthumus von Reuß (1572–1635) dar. Ein Jahr vor seinem Tod gibt der Adlige die Anfertigung seines

---

553 Über die Fluxus-Bewegung schreibt Natilee Harren: »the Fluxus artist understood that in order to dissolve art into life – to make one's artistic practice into a kind of life praxis – one would have to embrace trauma, loss, and death along with the joy, humor, and sociality of life.« Harren nimmt hierbei auch auf die von den Künstlern gefertigten Objektarbeiten Bezug: »Fluxus objects, made as they were from scraps, clippings, junk, rags, smears, and garbage, amounted to a grimly ironic celebration of all manner of loss captured in physical form«; Harren 2020, S. 162f.

554 Die *Flux Funeral* sollte, so Maciunas, den Zyklus der Fluxus-Riten, zu dem Hendricks' *Flux Divorce* und die *Flux Wedding* zählen, abschließen; vgl. Hendricks 1982, S. 153.

555 Lushetich 2014, S. 179. Über den Hergang der *Flux Funeral* wird in einer Sonderausgabe der Fluxus-Zeitung berichtet; vgl. *V OTRE extra* 11 (1979).

556 Schlingensief 2009, S. 73.

557 Schiller 2005, S. 406.

Sargs in Auftrag, den er mit ausgewählten Bibelsprüchen und Choralstrophen – »Zu erweck: vnd vbung Gottseliger SterbensGedancken« – verzieren lässt.[558] Auch für seine Leichenpredigt bestimmt er die Bibelverse und wirkt beim Verfassen seines auf der Beerdigung vorzutragenden Lebenslaufes mit.[559] Die Sarginschriften und weitere von ihm ausgesuchte Texte sollen, so erklärt Heinrich Posthumus, für seine Totenfeier vertont werden.[560] Diesen Anordnungen und Vorgaben entsprechend, komponiert Heinrich Schütz, im Auftrag der Witwe, seine *Musikalischen Exequien*, eine der bedeutendsten Trauermusiken im deutschsprachigen Raum.

Die beiden Kindersärge Schlingensiefs, die während der Messfeier von *Kirche der Angst* vor dem Altar aufgebahrt werden und den Verlust kindlicher Unschuld symbolisieren, zieren allein die Worte »Flux« und »Fluxus«. Während in den Sarg des Geraer Fürsten und jenen seiner Zeitgenossen alt- und neutestamentarische Bibelsprüche eingraviert sind, die um Vergänglichkeit, Sterben, Erlösung und ewiges Leben kreisen, legt Schlingensief ein konzises kunstreligiöses Bekenntnis ab, das das Kunst und Leben verschränkende Fluxus-Prinzip als eschatologisch aufgeladene Botschaft verkündet. Fluxus wird somit einerseits zur Reflexion über das »Sein zum Tode«[561], andererseits zum Erlösungsmotiv erhoben.

Die Beschäftigung mit ausgewählten autobiografischen Fluxus-Arbeiten von George Maciunas hat vor Augen geführt, dass in ihnen dem Themenfeld Disability ein besonderer Stellenwert zukommt. Der chronisch kranke Fluxus-Künstler verarbeitet seine Erfahrungen der Versehrung in Form von Aktionspartituren und Performances, Installationen, Multiples und Text-Bild-Collagen. Dabei entstehen Selbstporträts, die den kranken Künstlerkörper und seine Medikalisierung, die ihm zugefügten Verletzungen und Beschädigungen – entsprechend der Losung ›Fluxus is a way of life and death‹ – offenlegen und künstlerisch transformieren. Hieran schließt Schlingensief mit seinem autobiotheatralen Kunst- und Künstlerdrama an. Wie Maciunas stellt sich der Autor-Regisseur in *Kirche der Angst* seinen akuten Leidenserfahrungen und exponiert sie öffentlich im Medium der Kunst. Damit ist eine Coping-Strategie verbunden, die Kunst als Therapeutikum versteht und als Möglichkeit ausprobiert,

558 Breig 1989, S. 53.

559 Vgl. Johnston 1991, S. 199.

560 Vgl. Breig 1989, S. 53f.

561 In seiner Todesanalyse in *Sein und Zeit* definiert Martin Heidegger das Dasein als ›Sein zum Tode‹; vgl. Heidegger 1967, S. 235–267 (§ 46–53). In diesem Heidegger'schen Begriff kommt zum Ausdruck, dass der Tod als ein dem Leben immer schon Angehörendes in jedem Moment des Daseins antizipiert wird. Im alltäglichen Umgang mit dem Tod werde, so Heidegger, das ›Sein zum Tode‹ verdeckt und verdrängt: »Die öffentliche Daseinsauslegung sagt: ›man stirbt‹, weil damit jeder andere und man selbst sich einreden kann: je nicht gerade ich; denn dieses Man ist das *Niemand*«; ebd., S. 253. Das künstlerische Schaffen Schlingensiefs und Maciunas' reflektiert und integriert ihr persönliches Leiden und Sterben – damit arbeitet ihre Kunst keiner Verschleierung des Todes zu, sondern erkennt ihn als äußerste und umfassendste Möglichkeit des Daseins an, ihn als solchen auch für die Rezipienten sichtbar machend.

sich der gesellschaftlichen Verdrängung und Verleugnung von Krankheit zu widersetzen. Beide Künstler generieren Bilder ihrer selbst, die Figurationen des *exemplary sufferer* und Künstlermärtyrers umkreisen. Mithin erweist sich Maciunas als Vorläufer Schlingensiefs. Zwar wird er in *Kirche der Angst* nicht explizit genannt, jedoch ist dem Theaterstück als Fluxus-Oratorium der Bezug zur Fluxus-Bewegung und, damit einhergehend, zum Leben und Werk ihres Begründers und Koordinators implizit eingeschrieben. Schlingensief greift den von Maciunas vorgeprägten Konnex von Fluxus und Krankheit auf, um ihn in selbstreferenzieller Wendung weiterzuschreiben.

Eine zweite Traditionslinie, die Schlingensief fortführt, ist die Verbindung von Fluxus und Ritual. Dass seine Theatermesse in der Tradition der rituell aufgeladenen *Flux Rites* steht, hat der Vergleich mit Maciunas' Fluxus-Messe aus dem Jahr 1970 gezeigt. Beiden ist gemein, dass sie sich formal an die katholische Messliturgie anlehnen, diese jedoch mittels inhaltlicher Überschreibungen religions- und kirchenkritisch demontieren. Während die von Maciunas konzipierte *Flux Mass* eine offen blasphemische Desavouierung der Heiligen Messe zum Ziel hat, oszilliert die autothematische Messfeier Schlingensiefs ambivalent zwischen Gotteslästerung und Gottessuche. Das in Duisburg gefeierte Requiem verhandelt die Krankengeschichte des Künstlers als eine existenzielle Grenzerfahrung und erreicht dadurch ein emotives Affizierungspotenzial, das das Publikum nicht gleichgültig lässt. Darin unterscheidet sie sich von der Fluxus-Messe des Vorgängers, die mit ihren Gags und Stunts dem Vaudeville verpflichtet ist. Doch bedient sich auch Schlingensief bewährter Fluxus-Strategien: Chaotisch-tumultuöse Sequenzen und absurde, dadaistische Einlagen parodieren und konterkarieren feierlichen Ernst. Zugleich verstärkt der Autor-Regisseur das in der *Flux Mass* enthaltene kunstreligiöse Moment, indem er Fluxus emphatisch als Gegenprogramm zur christlichen Religion inszeniert.

Ferner ließen sich aufschlussreiche Parallelen zwischen *Kirche der Angst* und Maciunas' autothanatografischer *Flux Wedding* ziehen. Als Totenhochzeit, mit Maciunas als Totenbraut, stellt Letztere den moribunden Künstlerkörper aus. In ihrer Überwindung heterosexuell-bürgerlicher Normen erweist sich *Flux Wedding* – entkoppelt von Sexualität und Prokreation – als Junggesellenmaschine, die der Vorstellung des virilen Künstlers eine Absage erteilt. Ebenso setzt Schlingensief in seinem Fluxus-Oratorium weibliche Todesfiguren in Szene, die als seine Stellvertreter fungieren. Diese Aufspaltung des Künstler-Ichs steht in Analogie zu Maciunas' Geschlechtergrenzen überschreitendem Crossdressing. In dem Versuch, sich im *rite de passage* zwischen Tod und Auferstehung zu inszenieren, alludiert auch *Kirche der Angst* das fantastische Bild der Junggesellenmaschine.

Georg Seeßlen stellt die Vermutung an, dass *Kirche der Angst* »in die Geschichte von ›Post-Fluxus‹ eingehen« werde.[562] Hegemann lässt sich gar dazu hinreißen, Schlingensiefs Kunst- und Künstlerdrama zum Anfangs-, Höhe- und Endpunkt der »wahre[n] Fluxus-Bewegung« zu erklären.[563] Inwieweit die Theaterinszenierung als Fluxus-Ereignis verstanden werden kann, gilt es nun abschließend zu diskutieren. In seinem Aufsatz *Fluxus: Theory and Reception* führt Dick Higgins neun Merkmale an, die Fluxus-Arbeiten seiner Meinung nach auszeichnen. Diese lauten: »internationalism«, »experimentalism and iconoclasm«, »intermedia«, »minimalism or concentration«, »an attempted resolution of the art/life dichotomy«, »implicativeness«, »play or gags«, »ephemerality« sowie »specificity«.[564] In vielerlei Aspekten entspricht Schlingensiefs *Kirche der Angst* den von Higgins formulierten Kriterien. Als Aufführung eignet dem Theaterstück ein genuin ephemerer Charakter, und auch das Kriterium der Intermedialität ist erfüllt. Ferner kennzeichnet das Stück ein ikonoklastischer Zugang – besonders in Bezug auf die katholische Liturgie, die der Autor-Regisseur als formale Blaupause seines Requiems heranzieht. Gag-Elemente werden vornehmlich durch den Auftritt der ›Spezialisten‹ ins Spiel gebracht, deren Präsenz und Aus-der-Reihe-Tanzen das Bühnengeschehen auflockern. In anderen Punkten weicht Schlingensiefs postdramatisches Kunst- und Künstlerdrama jedoch erheblich vom Fluxus-Programm ab. Allen voran seine Bindung zur Institution Theater wäre dem Begründer der Fluxus-Bewegung ein Dorn im Auge. Maciunas steht dem Theater und der Oper kritisch gegenüber – weil sie »serious art and culture« verkörpern, gegen deren Elitismus er mit seinem avantgardistischen Postulat einer »living art« und »anti-art« opponiert. »PURGE the world of bourgeois sickness, ›intellectual‹, professional & commercialized culture«, ist in dem von ihm 1963 verfassten *Fluxus Manifesto* zu lesen.[565] Während Maciunas das Theater ablehnt, begrüßt er den Zirkus und das Vaudeville als populäre Kunst- und Unterhaltungsformen, die mit dem Unwägbaren spielen.[566] Gerade aber die für Schlingensiefs frühe Arbeiten so charakteristische Unberechenbarkeit ist in *Kirche der Angst* auf wenige Improvisationsmomente reduziert. Die durchgetaktete multimediale Inszenierung verfügt über eine Komplexität, die den von Higgins genannten Kategorien der Konzentration,

562 Seesslen 2015, S. 57.

563 »Den Gedanken werde ich nicht los: dass eigentlich die wahre Fluxus-Bewegung da erst begonnen und auch ihren Höhepunkt und dann auch ihren Endpunkt erreicht hat – mit der *Kirche der Angst*«; Hegemann im Gespräch mit der Verfasserin, 23. Februar 2021.

564 Vgl. D. Higgins 1998, S. 224. Auch Ken Friedman stellt als »Fluxus Ideas« benannte Kriterien vor, die sich im Wesentlichen mit denjenigen Higgins' überschneiden: »The Twelve Fluxus Ideas are: 1 *Globalism* 2 *Unity of art and life* 3 *Intermedia* 4 *Experimentalism* 5 *Chance* 6 *Playfulness* 7 *Simplicity* 8 *Implicativeness* 9 *Exemplativism* 10 *Specificity* 11 *Presence in time* 12 *Musicality*«; Friedman 1998a, S. 244.

565 Maciunas' *Fluxus Manifesto* (1963), reproduziert in Williams/Noël 1997, S. 116.

566 Vgl. George Maciunas an Wolf Vostell, 3. November 1964, zit. nach Williams/Noëll 1997, S. 41f.

Simplizität und des Minimalismus zuwiderläuft. *Kirche der Angst* als ein veritables Fluxus-Ereignis zu klassifizieren, scheint also nicht unproblematisch und nur unter Vorbehalt möglich.

Umso mehr bietet es sich an, Ken Friedmans Konzept des *Future Fluxus* heranzuziehen. Friedman, Fluxus-Künstler und Wegbegleiter von Maciunas, schreibt in der Einleitung des von ihm herausgegebenen Sammelbands *The Fluxus Reader* (1998):

> If, as George Brecht said in the 1980s, »Fluxus has Fluxed«, one can equally well say what someone – Dick? Emmett? – said a few years later: »Fluxus has not yet begun.« […] Those who believe there is a Fluxus of ideas and attitudes more than of objects feel that there is, indeed, a future Fluxus. This Fluxus intersects with and moves beyond the Fluxus of artefacts and objects. […] Fluxus was created to transcend the boundaries of the art world, to shape a discourse of our own. A debate that ends Fluxus with the death of George Maciunas is a debate that diminishes George's idea of Fluxus as an ongoing social practice.[567]

Der hier skizzierte Fluxus-Begriff – Fluxus verstanden als eine soziale Praxis, die das Überschreiten von (Kunst-)Grenzen zum Ziel hat – scheint mir ebenjenes Dispositiv zu sein, auf das Schlingensief in *Kirche der Angst* explizit und implizit Bezug nimmt. Zum einen stellt der Autor-Regisseur sein Kunst- und Künstlerdrama – etwa durch filmische Reenactments – ostentativ in die Tradition der Fluxus-Bewegung, appropriiert ihre Bilder und Strategien. Auch der Gebrauch von ›Fluxus‹ als Signalwort, im Untertitel des Theaterstücks ebenso wie im Text der Aufführung, verdeutlicht das Anknüpfen an Fluxus als einen Traditionsspeicher – Jasmin Degeling spricht, obschon in anderem Kontext, von einer von Schlingensief betriebenen »Archäologie der Avantgarden«[568]. Jedoch geht Schlingensief über eine rein archäologische Auseinandersetzung mit Fluxus hinaus, wenn er – im Sinne von *Future Fluxus* – Fluxus-Ideen nicht allein als Überreste in sein Theater integriert, sondern sich zu ihnen positioniert und sie autoreferenziell weiterentwickelt.

3.2.2 »Mein Freund Beuys« – Bezüge auf Joseph Beuys

Gemeinsam mit Nam June Paik veranstaltet Joseph Beuys (1921–1986), der zu Beginn der 1960er-Jahre Teil der europäischen Fluxus-Szene ist, im Juli 1978 die Performance *In Memoriam George Maciunas* an der Staatlichen Kunstakademie in Düsseldorf, um dem verstorbenen Künstlerfreund in Deutschland zu gedenken. Krankheit und Leiden ebenso wie die Auseinandersetzung mit Sterben und Tod sind auch in Beuys' Biografie und Werk von grundlegender Bedeutung. So fällt auf, dass Beuys in seiner Selbstdarstellung sein Leben und Arbeiten – wie Maciunas setzt er Kunst und Lebenspraxis in eins – ganz wesentlich an Leidenserfahrungen knüpft, die er,

567 Friedman 1998, S. IXf.
568 Degeling 2019, S. 173.

bisweilen im Modus biografischer Selbstmythisierung, zu Initiations- und Transformationsmomenten heilenden Potenzials deklariert. Dass er also Leiden und Tod als Positiva denkt und entsprechend vermittelt, zeichnet Beuys aus. »Es geht nichts ohne Schmerz, ohne Schmerz gibt es kein Bewußtsein«, stellt er fest.[569] »Durch den Tod vollzieht sich das eigentliche Leben.«[570]

Bereits die von Beuys in Umlauf gebrachte ›Tatarenlegende‹ macht Verwundung und Todesnähe zu den zentralen Koordinaten seiner Lebenserzählung. Das Sturzkampfflugzeug, in dem Beuys 1944 als Bordfunker bzw. -schütze auf der Krim eingesetzt war, stürzte ab. Während der Pilot der Junker JU 87 noch an der Unfallstelle verstirbt, finden nomadische Tataren den bewusstlosen und verletzten Beuys im Schnee und nehmen sich seiner an – so jedenfalls berichtet es später der Künstler.[571] Mehrere Tage soll er, mit Fett eingerieben, in Filz eingewickelt und mit Honig gefüttert, in der Obhut der Krimtataren verbracht haben, ehe er von deutschen Soldaten aufgefunden und ins Feldlazarett überführt wurde. Diese privatmythologische Erzählung über seine wundersame Rettung etabliert der Künstler im Rahmen diverser Interviews als »Heilungs- und Heilsgeschichte«[572], die sich zugleich als materialikonografischer Ursprungsmythos versteht. So führt Beuys Fett und Filz als plastische Materialien in die Kunst ein und reflektiert ihre Qualität als Wärmespeicher und -isolator in seiner Plastischen Theorie. »Beuys schafft sich aus Stoffen eine Art Alphabet«, konstatiert Peter Bürger.[573] Dieser Materialsprache ist das Bild der überwundenen Versehrung essenziell eingeprägt: »Die beiden Stoffe [Fett und Filz] bleiben für ihn verbunden mit der Erfahrung der Wiedergeburt aus dem Kältetod durch die wärmeerzeugende Kraft des Fetts und die isolierende Fähigkeit des Filzes.«[574] Noch zu Lebzeiten des Künstlers erweist sich seine Geschichte von den ihn errettenden Tataren als autofikti-

569 Beuys, zit. nach Adriani/Konnertz/Thomas 1994, S. 192.

570 Beuys, in: Beuys/Mennekes 1996, S. 57.

571 Vgl. Beuys, in: Tisdall 1979, S. 16f. Im Ausstellungskatalog der umfassenden Beuys-Retrospektive im New Yorker Solomon R. Guggenheim Museum wird der Künstler wie folgt zitiert: »Had it not been for the Tartars I would not be alive today. […] They were the nomads of the Crimea, in what was then no man's land between the Russian and German fronts, and favoured neither side. I had already struck up a good relationship with them, and often wandered off to sit with them. ›Du nix njemcky‹ they would say, ›du Tatar‹, and try to persuade me to join their clan. Their nomadic ways attracted me, of course, although by that time their movements had been restricted. Yet it was they who discovered me in the snow after the crash, when the German search parties had given up. I was still unconscious then and only came round completely after twelve days or so, and by then I was back in a German field hospital. So the memories I have of that time are images that penetrated my consciousness. […] I remember voices saying ›Voda‹ (›Water‹), then the felt of their tents, and the dense pungent smell of cheese, fat and milk. They covered my body in fat to help it regenerate warmth, and wrapped it in felt as an insulator to keep the warmth in.«

572 Kuni 2006, Bd. 2, S. 245.

573 Bürger 1987, S. 205.

574 Ebd., S. 204.

onal.[575] Fortan unterstreicht Beuys, sich von der Detailgenauigkeit seiner Erzählung distanzierend, den metaphorischen Bedeutungsgehalt der Tatarenlegende.[576]

Ein weiteres biografisches, um Versehrung kreisendes Schlüsselerlebnis stellt Beuys' psychische Krise dar, die zum Jahreswechsel 1954/55 einsetzt und bis in das Jahr 1957 anhält: Nach seinem Studium der Bildhauerei fällt der Künstler in eine schwere Depression. Er leidet an Antriebslosigkeit und Erschöpfung, sondert sich von seinem Umfeld ab und vermag nicht mehr, kreativ tätig zu sein. »Es war ein wirkliches Sterben«, beschreibt Beuys diese krisenhafte Zeit rückblickend.[577] Die Behandlung in psychiatrischen Kliniken in Düsseldorf und Essen zeigt keinen Erfolg. Beuys' Biograf Heiner Stachelhaus berichtet:

> Einmal schließt er sich wochenlang in der Heerdter Wohnung seines Dichterfreundes Adam Rainer Lynen ein, der zu der Zeit verreist ist. Freunde brechen durchs Fenster in die Wohnung ein, finden Beuys in einem total verdunkelten Zimmer, er hat bereits Wasser in den Beinen und sagt, er wolle sich auflösen. Auf dem Boden verstreut liegen zerrissene Zeichnungen. Er brauche nichts mehr, sagt er, nur einen Rucksack.
> In dieser Phase läßt er sich von einem Klever Schreiner eine Kiste aus Holz machen. Schön glatt gehobelt soll sie sein, das hat Beuys ausdrücklich gewünscht. Dann beschmiert er diese schöne Kiste vollständig mit Teer und bringt sie in sein Atelier nach Heerdt. Seine Vorstellung, daran erinnerte er sich später genau, war folgende: Die Kiste sei ein schwarzer, leerer, isolierter Raum, in dem Untersuchungen stattfinden und

---

575 Der Absturz des Sturzkampfbombers am 16. März 1944 ist durch Militärunterlagen verbürgt; vgl. Gieseke/Markert 1996, S. 76. Während der Flugzeugführer Hans Laurinck ums Leben kam, trug Beuys eine Gehirnerschütterung und eine Platzwunde über den Augen davon. Neben dem Flugzeugwrack stehend, wurde er von Bewohnern des Dorfes Snamenka (dt. Freifeld) aufgefunden. Im Jahr 2000 befragte Zeitzeugen, zum Zeitpunkt des Unglücks noch Kinder, können sich »nur entsinnen, dass die Erwachsenen erzählten, der Deutsche [Beuys] sei mit einer Art Kremser abtransportiert worden«. Am folgenden Tag wurde Beuys in ein mobiles Feldlazarett eingewiesen und dort bis zum 7. April gepflegt. Der Historiker Wladimir Gurkowitsch, der vor Ort Nachforschungen angestellt hat, berichtet: »Eine Reihe von Personen tatarischer Nationalität wurde befragt: zivile Leute und Geistliche verschiedenen Alters, darunter auch die, die während der Okkupation auf dem Territorium des Thälmann-Landkreises lebten. Kein Mensch hat auch nur andeutungsweise etwas über ›den Akt der Barmherzigkeit vom 16. März 1944‹ gehört. Das ist umso auffälliger, als die krim-tatarische Gesellschaft geschlossener, korporativer und solidarischer ist als jede andere. Das Gerede über ein x-beliebiges Ereignis von Belang, bei dem Tataren (sogar nur ein einziger) anwesend waren, verbreitete sich sehr schnell unter den Glaubensgenossen und Blutsverwandten. Tatarische Überlieferungen sind in der Regel überaus beständig. Viele Tatsachen (sowohl orientalisch-märchenhafte als auch statistisch belegbare) können dabei übertrieben werden. Indem man das alles berücksichtigt, kommt man zu einem für die Forscher wirklich interessanten Schluss: Keiner der normalsterblichen Tataren des kurmanschen Landes hat je das Geringste über die uneigennützige Rettung eines verletzten deutschen Soldaten, der bewusstlos war, durch seine Mitmenschen gehört«; Gurkowitsch 2006, S. 3.24f.

576 Vgl. Lange 2011, S. 118.

577 Beuys, in: *Lebensläufe* 1980, Min. 30:15–30:19 (Transkription der Verfasserin).

neue Erfahrungen gemacht werden könnten. Er habe den Zwang gespürt, sich in diese Kiste zu setzen, nicht mehr dazusein, einfach mit dem Leben aufzuhören.[578]

Erst ein mehrmonatiger Aufenthalt auf dem Hof der Familie van der Grinten läutet Beuys' Genesung ein. Der Künstler, der sich – wenn er kann – an der Feldarbeit beteiligt, beginnt wieder zu arbeiten. Düstere Sujets spiegeln seinen angegriffenen Seelenzustand wider. Damals von Beuys angefertigte Zeichnungen tragen Titel wie *Abschied*, *Mann am Kreuz*, *Misere*, *Schock*, *Blutender Elch*, *Der Tod und das Mädchen*.[579]

Die Krisenzeit geht für den Künstler mit einer physischen und geistigen ›Umorganisation‹ einher, die in ein verändertes Selbst- und Kunstverständnis mündet. In einem später geführten Gespräch über seine Depression betont Beuys ihr positives Moment als Notwendigkeit der Transformation. Bei seiner Krise, führt er aus,

> wirkten zweifellos Kriegsereignisse nach, aber auch aktuelle, denn im Grunde mußte etwas absterben. Ich glaube, diese Phase war für mich eine der wesentlichsten insofern, als ich mich auch konstitutionell völlig umorganisiert habe; ich hatte zu lange einen Körper mit mir herumgeschleppt. Der Initialvorgang war ein allgemeiner Erschöpfungszustand, der sich allerdings schnell in einen regelrechten Erneuerungsvorgang umkehrte. Die Dinge in mir mußten sich völlig umsetzen, es mußte bis in die Physis hinein eine Umwandlung stattfinden. Krankheiten sind fast immer auch geistige Krisen im Leben, wo alte Erfahrungen und Denkvorgänge abgestoßen, beziehungsweise zu durchaus positiven Veränderungen umgeschmolzen werden.
> Sicher, viele Menschen erleben nie diese Phase der Umorganisation, aber wenn man hindurchkommt, erhält vieles, was vorher unklar oder nur vage angelegt war, eine ganz plausible Richtung. Eine derartige Krise ist ein Zeichen dafür, daß entweder eine Richtungslosigkeit vorliegt oder zu viele Richtungen angegangen wurden. Sie ist eine entscheidende Aufforderung, manches zu bereinigen und in bestimmter Richtung zu neuen Ergebnissen zu kommen. Von da ab begann für mich eine systematische Arbeit an gewissen Grundprinzipien.[580]

Krankheit wird, in positiver Wendung, als Möglichkeit und Bedingung für Reinigung, Veränderung und Erneuerung, gar als eine Art Auferstehung verstanden. »Durchs Leiden entsteht etwas geistig Höheres«; »das Leiden selbst führt zu Verwandlung, sonst hätte Krankheit keinen Sinn.«[581] Dieserart verwandelt und geläutert entwickelt Beuys »die ersten theoretischen Strukturen zur Erweiterung des Kunstbegriffes auf den Menschen im Allgemeinen«.[582] Mithin kennzeichnet der Künstler seine Theorien als das Ergebnis einer Krisenbewältigung – am Anfang des Erweiterten Kunstbegriffs steht Beuys' Leidenserfahrung.

578 Stachelhaus 1987, S. 63f. Der Psychoanalytiker Hartmut Kraft vermutet, dass bei Beuys eine posttraumatische Belastungsstörung vorgelegen haben könnte; vgl. Kraft 2021, S. 16.

579 Vgl. Stachelhaus 1987, S. 69.

580 Beuys, in: Adriani/Konnertz/Thomas 1994, S. 40.

581 Beuys, in: Beuys/Schwebel 1979, S. 24.

582 Beuys, in: Adriani/Konnertz/Thomas 1994, S. 40.

Schmerzen und Krankheit bestimmen auch Beuys' weiteres Leben. Dem starken Raucher setzen Gefäßverengungen in den Beinen zu, was ihn in seinen Aktionen jedoch nicht daran hindert, teilweise für Stunden in stehender Position auszuharren.[583] Nach einem Sturz im Frühjahr 1961 muss ihm eine Niere entfernt werden, später auch die Milz. 1972 erleidet Beuys einen Herzinfarkt, auf den 1975 ein zweiter folgt. »Er kämpfte mit einem Körper, der ihm nicht mehr verlässlich war, hielt Diäten nicht ein, rauchte zu viel.«[584] Zuletzt treten Probleme mit der Lunge hinzu; im Mai 1985 wird Beuys eine interstitielle Pneumonie diagnostiziert. Das Atmen bereitet ihm zunehmend Schwierigkeiten, wegen Sauerstoffmangels kommt es zu Schwindel- und Ohnmachtsanfällen. Am 23. Januar 1986 stirbt der Künstler im Alter von 64 Jahren.

Viele seiner Arbeiten lassen einen Bezug zu den Themen Krankheit, Leiden und Tod erkennen. In Beuys' Objekten, Installationen und Environments begegnen uns Elektrokardiogramme, Arzneigläser, Medikamentenschachteln und Tablettenröhrchen, Fieberthermometer, Injektionsspritzen, Mullbinden und Heftpflaster, ebenso Krücken, Krankenbetten und -tragen. In die Vitrine *Doppelobjekte* (1972/74) platziert Beuys zwei Röntgenfilme, die Lungenaufnahmen zeigen, außerdem zwei Medizinflaschen, zwei Waschschalen aus Emaille und zwei elektrische Apparate.[585] Mit dem Einsatz von organischem Material – darunter Fingernägel und Haarbüschel, blutgetränktes Verbandszeug sowie Knochen und Zähne von Tieren (in Aktionen hantiert er zuweilen mit ihren Kadavern) – evoziert Beuys Memento-mori-Bilder der Verwundbarkeit und Sterblichkeit. Ganze Werkkomplexe sind dezidiert der Leidensthematik gewidmet, an dieser Stelle sei besonders auf *zeige deine Wunde* (1976) und *hinter dem Knochen wird gezählt – SCHMERZRAUM* (1984) hingewiesen. Obschon diese atmosphärisch aufgeladenen Arbeiten zweifellos von Beuys' persönlicher Schmerzerfahrung ihren Ausgang nehmen, spielen sie gesamtgesellschaftlich auf politische, soziale, wirtschaftliche und ökologische Diskurse ihrer Zeit an. Aus diesem Grund kann *SCHMERZRAUM* – es handelt sich um einen von Beuys vollständig mit Bleibahnen verkleideten Galerieraum – nicht zuletzt als Ausdruck der mit der Gefahr eines atomaren Weltkriegs einhergehenden kollektiven Ängste gelesen werden.[586] Und die Installation *zeige deine Wunde*, die der Künstler nach seinem zweiten Herzinfarkt realisiert, ließe sich – um einen Vorschlag Philip Ursprungs aufzugreifen – als Kommentar auf die deutsche Teilung interpretieren.[587] Hierin unterscheidet sich das Beuys'sche Werk deutlich von den autopathografischen Arbeiten Christoph Schlingensiefs. Während Schlingensief sein Kranksein öffentlich exponiert und sein gesellschaftliches Engagement in direkten Bezug zu seinem persönlichen Kran-

583 Vgl. Stachelhaus 1987, S. 219.

584 Riegel 2018, Bd. 2, S. 152.

585 Vgl. Murken 1996, S. 247. Mit medizin- und pharmaziegeschichtlichen Bezügen im Beuys'schen Œuvre setzt sich der Arzt Axel Hinrich Murken seit den 1970er-Jahren auseinander; vgl. hierzu seine versammelten Aufsätze in *Joseph Beuys. Sammlung Axel Hinrich Murken* 2018.

586 Vgl. Schröder 2011, S. 178.

587 Vgl. Ursprung 2021, S. 201–209.

kenschicksal setzt, lenkt Beuys den Blick von seinem privaten Befinden ab. »Seine Krankheiten, Diätverstöße und Depressionen verschwieg er«, berichtet der mit Beuys befreundete Kunstkritiker Georg Jappe.[588] »Nur die wenigsten wussten, wie krank er war«[589] – ihr Mann sei sein Leben lang gestorben, so Eva Beuys.[590]

3.2.2.1 Die Beuys'sche Leidenstheorie

Von Anbeginn seines künstlerischen Schaffens erkennt Schlingensief in Beuys einen zentralen Bezugspunkt. Auch in *Atta Atta* referenziert er, wie dargelegt, den Künstler und dessen Werk auf vielfache Weise.[591] Joseph Beuys sei sein »Seelenverwandter«, erklärt der Autor-Regisseur.[592] Als künstlerische und biografische Orientierungsfigur wird Beuys umso bedeutsamer, als Schlingensief mit der Diagnose Krebs konfrontiert wird. Den Tagebuchaufzeichnungen ist zu entnehmen, dass er während seines Krankenhausaufenthalts im Frühjahr 2008 eine Beuys-Biografie liest, ebenso die 1996 erschienene Publikation *Christus DENKEN*, in der das originale Typoskript des 1984 geführten Gesprächs zwischen Beuys und dem Jesuitenpater Friedhelm Mennekes über »grundsätzliche Fragen des Christentums, der Kirche, der Kunst und der modernen Gesellschaft«[593] abgedruckt ist. Auf dieses Gespräch nimmt Schlingensief in seinem Tagebuch mehrfach Bezug, in Teilen zitiert er wortwörtlich daraus.[594] Aussagen von Beuys finden ebenfalls Aufnahme in den theatralen Text von *Kirche der Angst* – darauf wird im Laufe dieses Kapitels noch genauer einzugehen sein.

Während Schlingensiefs Hospitalisierung fungiert Beuys als ein ›Begleiter in der Angst‹[595], dessen Reflexionen über Krankheit und Leiden den Künstler zum Nachdenken anregen, Mut machen, Kraft spenden. Zu Beginn der Diagnose hadert Schlingensief mit seinem verstorbenen Vater – er wolle nicht, wie dieser, in Depression und Fatalismus verfallen.[596] »Muss ich mich halt so lange an Beuys festhalten«,

---

588 Jappe 1996, S. 34.

589 Riegel 2018, Bd. 2, S. 255.

590 Eva Beuys, zit. nach Stachelhaus 1987, S. 215.

591 Siehe Kapitel III, S. 148–166.

592 Schlingensief, zit. nach Rupprecht 2005, S. 97 (Schlingensief-Archiv 1087).

593 Mennekes 1996, S. 7.

594 Vgl. Schlingensief 2009, S. 60, 80, 135–137 u. 147. Es ist davon auszugehen, dass Schlingensief in dieser Zeit weitere Texte von Beuys rezipiert hat – so erwähnt er etwa »ein Buch mit Interviews«; ebd., S. 75.

595 Vgl. ebd., S. 75.

596 Vgl. ebd., S. 79f. Schlingensief lehnt die »Depressivität, die [s]ein Vater mit seiner zunehmenden Erblindung entwickelte«, ab: »Deshalb kämpfe ich ja auch gerade so sehr mit meinem Vater. Weil ich nicht so abrutschen will wie er, weil ich nicht sagen will, ist doch eh alles egal.« Im Folgenden ruft Schlingensief den Verstorbenen direkt an: »Wenn du noch irgendwie Kontakt halten willst, ich dir noch irgendetwas bedeute, dann musst du jetzt was tun. Natürlich nicht für meine Heilung sorgen, aber du musst alles dafür geben, damit ich mit diesem Fatalismus, mit diesem Dämon von dir, nix zu tun habe, damit ich Freude am Leben behalte.«

vermerkt er im Tagebuch, »es gibt viele, viele gute Gedanken bei ihm.«[597] Dem nach seiner Erblindung depressiv gewordenen Hermann Josef Schlingensief – »[f]ür diesen Pessimismus, für diesen schwarzen Schleim, den er da über uns ergossen hat, mag ich meinen Vater nicht mehr«[598] –, stellt er Beuys kontrastiv gegenüber. Beuys, der Krankheit und Schmerz als Katalysatoren für wichtige und positive Transformationsprozesse begreift, wird für Schlingensief zum väterlichen Vor- und Leitbild, auf das er sich, wenn er über Sinn und Wert des Leidens nachdenkt, beruft. Schlingensief greift Beuys'sche Denkweisen auf, die ihn darin bestärken, auch und gerade in der Krankheit Autonomie und Würde zu bewahren – so etwa Beuys' Vorstellung, Leiden durch Denken produktiv machen und auflösen zu können. In Schlingensiefs *Tagebuch einer Krebserkrankung* findet sich folgender Eintrag:

> In der Biografie von Joseph Beuys, die ich gerade lese, steht der Satz: »Alles, was nicht gebraucht wird, leidet. Alles, was statisch ist, leidet.« Das heißt, wenn ich noch denke, wenn ich noch aktiv bin, dann leide ich nicht. Selbst wenn man mich ans Kreuz nagelt, kann ich noch etwas denken, dann leide ich auch noch nicht. Und wenn ich über die Ausrangierten, die Weggesperrten nachdenke, dann leiden vielleicht auch sie nicht mehr. Das ist das Grundprinzip: Solange ich über mich und andere nachdenke, leide ich nicht. Und umgekehrt: Solange man über mich nachdenkt, leide ich nicht. Wenn man mich aber abstempelt und sagt, na ja, der liegt da rum, der ist bemitleidenswert, bin ich ein Stück Stein. […] Aber wenn man ernsthaft anfängt, über diese Statik in der Welt nachzudenken, dann wird das Leiden produktiv, dann wird das Leiden durch meine Gedanken aktiv.[599]

Beuys geht von zwei Definitionen des Denkens aus. Dem materialistischen, wissenschaftlich-analytischen Denken schreibt er Todescharakter zu – es isoliere und abstrahiere, den Menschen von sich und der Natur entfremdend. Diesem ›toten‹ und ›tödlichen Denken‹ setzt Beuys das ›freie Denken‹ entgegen, das als Form und Plastik in der Lage sei, Neues in der Welt hervorzubringen.[600] Schlingensief rekurriert auf ebendieses freie, kreative Denken, das lähmende Statik überwindet. Auf diese Weise kann sich der Autor-Regisseur – trotz der ihn ausbremsenden Krankheit – als aktiv tätigen Menschen verstehen, sein Leiden in eine Produktivkraft verwandeln und sich gegen das Stigma des zur Passivität verurteilten Kranken zur Wehr setzen. Schlingensief inkorporiert, aus dem Kreis der Leidenden heraustretend, den Beuys'schen Schmerzensbegriff. Im Gespräch mit Mennekes expliziert Beuys Leiden als »große[] Ohnmacht«, als »wirkliche[s] Kranksein und Abgeschobensein, die keinerlei Funk-

597 Ebd., S. 80. Schlingensief lässt auch Kritik an Beuys anklingen, vornehmlich nimmt er an Beuys' anthroposophischem Gedankengut Anstoß; vgl. ebd., S. 80 u. 137. Siehe hierzu auch unten, S. 342.

598 Schlingensief 2009, S. 79.

599 Ebd., S. 60.

600 Vgl. Bezzola 1997. Im Gespräch mit Hagen Lieberknecht kommt Beuys auf das ›lebendige‹ und das ›tote Denken‹ wie folgt zu sprechen: »Der menschliche Gedanke kann auch lebendig sein. Er kann auch intellektualisierend tödlich sein, auch tot bleiben, sich todbringend äußern etwa im politischen Bereich oder der Pädagogik«; Beuys/Lieberknecht 1971, S. 9.

tion ermöglichen«.[601] Wirklich leidend sei derjenige, dem »die Möglichkeit genommen ist, irgendetwas von sich in die Funktion zu bringen, also gestalterisch, schöpferisch zu werden.« Und weiter: »Das Leiden ist das Ausgeliefertsein an die Passivität. Alles, was noch aktiv ist, kann Schmerzen haben, kann zum Schmerzensmann selber werden, aber wirklich Leiden ist es dennoch nicht.«[602]

Ein weiterer Kerngedanke, den Schlingensief von Beuys rezipiert, betrifft die Aufwertung des Leidens. Leiden müsse, so Beuys, als »Quelle der Erneuerung« und »Quelle von kostbarer Substanz« wahrgenommen und anerkannt werden.[603] In diesem Sinne beklagt Schlingensief: »Der Kranke und damit Langsame hat in einer schnellen Welt keinen Wert, das kranke Kind kommt als Kraft nicht vor, es gibt keine Währung dafür. Aber es hat eine Kraft.«[604] Was Schlingensief als ›Kraft‹ bezeichnet, beschreibt Beuys im Gespräch mit Mennekes als »christliche Substanz«: »[E]in krankes Kind, das sein Leben lang im Bett liegt und gar nichts tun kann, das leidet und erfüllt durch sein Leiden die Welt mit christlicher Substanz. […] Also hat das Leiden eine wichtige Funktion.«[605] Beuys, der in seiner Christologie wesentlich von der Anthroposophie Rudolf Steiners beeinflusst ist,[606] versteht unter ›Christussubstanz‹ eine spirituelle ›Grundkraft‹, die therapeutisches Potenzial birgt und die Menschen in eine befreite Zukunft zu leiten vermag. Indem er das Leiden als Quelle ›christlicher, sakramentaler Substanz‹ herausstellt, tritt Beuys als Advokat der Leidenden auf, ihrer schicksalhaften Ohnmacht und Passivität eine gesamtgesellschaftliche, da bewusstseinsverändernde Bedeutung zuschreibend. »Das lässt mich nicht mehr los: Was ist der Wert des Leidens in der Welt? Und warum wird es nicht mehr wahrgenommen?«,[607] notiert Schlingensief in sein Krankenhausprotokoll. Beuys' positive Bewertung des Leidens bildet für ihn den Ausgangspunkt, kritisch über das gesellschaftlich konventionalisierte Verstecken und Tabuisieren von Versehrtheit nachzudenken:

> Heute Abend habe ich mich erneut gefragt, warum das Leid als Währung in unserer Welt nicht richtig existiert. Das war doch früher mal anders, es gab doch Zeiten, wo man sich mit seiner Wunde nicht so verstecken musste. Zumindest hat man das Gefühl, dass die Leute sie lieber nicht sehen wollen und ihre eigene nicht zeigen wollen. Ich weiß es nicht, aber vielleicht liegt es daran, dass der Mensch sich diese Markierungen, an denen für ihn etwas Dramatisches, sein Leben Veränderndes passiert, nicht mehr erlaubt. Dass er zumindest versucht, sie im Kopf beiseitezuschieben.[608]

601 Beuys/Mennekes 1996, S. 55.
602 Ebd.
603 Ebd., S. 59 und zit. in Schlingensief 2009, S. 147.
604 Schlingensief/Michalzik 2008.
605 Beuys/Mennekes 1996, S. 57.
606 Vgl. hierzu Mennekes 1996, bes. S. 199–214.
607 Schlingensief 2009, S. 147.
608 Ebd., S. 196.

Fortan plädiert Schlingensief dafür, Wunden – als dramatische Einschnitte von lebensverändernder Wirkung – zu exponieren und damit als »Momente des Nach- und Umdenkens«[609] sichtbar werden zu lassen. Das Zeigen der Wunde wird so zu einem Akt der Befreiung: »Scheiß doch auf dieses ganze Absicherungsgetue, dieses Verstecken vor den anderen! Diese meterdicken Verbände, die sich die Leute um ihre Wunden wickeln, können mir doch gestohlen bleiben.«[610] Von der *ostentatio vulnerum* verspricht sich Schlingensief, abermals im Rekurs auf Beuys, seelische Heilung. »Beuys sagt: ›Zeig mal deine Wunde. Wer seine Wunde zeigt, wird geheilt. Wer sie verbirgt, wird nicht geheilt.‹ Ja, das ist es vielleicht: Wer seine Wunde zeigt, dessen Seele wird gesund. Denn der Krebs ist weg, aber der Einschnitt bleibt.«[611]

Diese von Schlingensief propagierte Losung ist von Beuys' Münchner Installation *zeige deine Wunde* abgeleitet. Deren Titelgebung kommentiert Beuys in einem Zeitungsinterview von 1980 folgendermaßen: »Zeige deine Wunde, weil man die Krankheit offenbaren muss, die man heilen will.«[612] Beuys' Aussage erfährt bei Schlingensief eine Zuspitzung als beschwörende Maxime, mit der zugleich eine Warnung verknüpft ist – wer sich sträube, seine Versehrung offenzulegen, dem bleibe eine Heilung verwehrt. Eine religiöse Evokation erhält die Losung dadurch, dass Schlingensief sie mit dem in der katholischen Liturgie gesprochenen Vorbereitungsgebet zum Empfang der heiligen Kommunion verbindet: »Herr, ich bin nicht würdig, dass Du eingehst unter mein Dach, doch sprich nur ein Wort, so wird meine Seele gesund.«[613] Schlingensief korreliert den Beuys'schen Appell mit göttlichem Heilsversprechen: ›Wer seine Wunde zeigt, dessen Seele wird gesund.‹ Mithin ist Beuys als Heilsverkünder antizipiert – als solcher erscheint er, wie noch zu zeigen sein wird, in der Evangeliumsszene der Theatermesse.

Das Beuys'sche Diktum ›Zeige deine Wunde‹ macht Schlingensief zum Leitmotiv seines in Duisburg aufgeführten Kunst- und Künstlerdramas. Es ist *Kirche der Angst* buchstäblich eingeschrieben: »auf dem Titelblatt des Programmheftes, als Motto im Programmheft, im Kirchenschiff auf dem Boden sowie an den Seitenwänden auf zwei Bannern.«[614] Stefan Kolosko verkündet es in der 26. Szene des Stücks, zu Beginn der Totenmesse, um die ›Gemeinde‹ zu begrüßen und sie auf die Trauerfeier Schlingensiefs einzuschwören: »Wer seine Wunde zeigt, wird geheilt. Wer sie verbirgt, wird

609 Ebd.

610 Ebd., S. 243.

611 Ebd., S. 197.

612 Beuys/Herbig 1980. Bereits in einem früheren Zeitungsinterview erklärt Beuys: »Eine Wunde, die man zeigt, kann geheilt werden«; Beuys/Seidenfaden 1976. Beide Zeitungsartikel finden sich reproduziert in *Joseph Beuys: zeige deine Wunde* 1980, Bd. 2: *Reaktionen*, o. S.

613 Das Vorbereitungsgebet basiert auf die Bibelstelle Mt 8,8. Besorgt um seinen gelähmten, große Schmerzen leidenden Diener bittet der Hauptmann von Kafarnaum Jesus demutsvoll um dessen Heilung.

614 Mühlemann 2011, S. 106.

nicht geheilt.«[615] Der durch das Mikrofon verstärkten Stimme des Schauspielers ist ein Halleffekt unterlegt, wodurch der Eindruck einer pastoralen Ansprache im kirchlichen Rahmen unterstützt wird. Auf das »Messmotto«[616] folgt – nach der von Margit Carstensen deklamierten Aufforderung »Und alle!« – dessen emphatische Wiederholung durch die auf der Bühne versammelten Schauspieler und Statisten. Um den Bedeutungshorizont dieses Leitmotivs von *Kirche der Angst* adäquat vermessen zu können, ist es notwendig, Beuys' Münchner Arbeit genauer in den Blick zu nehmen.

3.2.2.2 »Wer seine Wunde zeigt, wird geheilt«

Die Objekte, die Beuys zu seinem Environment *zeige deine Wunde* zusammenstellt, stammen aus den Jahren 1974 und 1975. Es handelt sich um jeweils paarweise arrangierte Gegenstände – jedes Element ist doppelt vorhanden. Durch ihre Dopplung wird evident, dass die assemblierten Objekte keine Zufallsfunde darstellen, sondern als »inhaltlich präformierte Sinnträger« in eine absichtsvolle Komposition eingepasst sind.[617] Ursprünglicher Ausstellungsort ist eine mit fahlem Neonlicht beleuchtete Fußgängerunterführung unter der Münchner Maximilianstraße. Beuys baut dort sein Environment im Februar 1976 auf. Die trostlose, unterirdische Anlage erscheint – in ihrer »anstößige[n] Gegenposition« zur »lichten Oberwelt«[618] – als allegorischer Raum, der das unter der Oberfläche verborgen Liegende, das Tabuisierte und Verdrängte sichtbar werden lässt.

Nach dem Ankauf der Arbeit durch die Städtische Galerie im Lenbachhaus wird *zeige deine Wunde* zu Beginn des Jahres 1980 unter Beuys' Anleitung in einem Raum des Kunstmuseums installiert.[619] Dem Museumsbesucher präsentiert sich die Installation nun wie folgt: An der rechten Wand ist eine weiß gestrichene, horizontal in zwei Hälften geteilte Holztafel angebracht. An ihr lehnen zwei Schäleisen, Werkzeuge, die zum Entrinden gefällter Bäume eingesetzt werden. An der gegenüberliegenden Wand sind zwei Forken abgestellt. Ihnen fehlt, ursprünglich dreizinkig, die mittlere Zinke. Sie stehen, mit ihrem Schaftende an die Wand gelehnt, auf zwei kleinen, schwarzen Schiefertafeln, in die jeweils ein Halbkreis eingeritzt ist. Die

615 Regiebuch *Kirche der Angst*, S. 16.

616 Zorn 2017, S. 157.

617 Huttenlauch 2021, S. 25. »In der Doppelung spiegeln sich die Gegenstücke und erhalten damit eine gesteigerte Wirklichkeit.« Vgl. auch Zweite 1980, o. S.

618 Huttenlauch 2021, S. 17.

619 Die veränderten räumlichen Verhältnisse im Lenbachhaus wirken sich auf die Präsentationsweise der Arbeit und damit auf ihre Wirkung auf den Betrachter aus. Da es im Museum nicht mehr begeht werden kann – ein gespanntes Seil hält die Besucher auf Abstand –, wandelt sich das vormalige Environment in eine Installation. Einen erhellenden Vergleich zwischen der originalen Ausstellung im »unterirdische[n], in sich abgeschlossene[n] Betonkeller« der Fußgängerunterführung und der Installation im *white cube* des Lenbachhauses bietet Armin Zweite; siehe Zweite 1980, o. S. Auch liefert Zweite eine ausführliche Beschreibung und Interpretation der Beuys'schen Museumsinstallation.

Forken erscheinen so umfunktioniert als Zirkel. Zwei alte Leichenbahren, aus der Münchner Pathologie, stehen in der linken, hinteren Ecke des Raumes. Unter den Bahren befinden sich, gleichsam versteckt, weitere Gegenstände: zwei mit Gazefilter abgedeckte Einmachgläser sowie zwei aufgeklappte, mit Fett gefüllte Zinkkisten. In deren erstarrter Fettmasse stecken jeweils ein Fieberthermometer und ein Reagenzglas. In den Reagenzglasröhrchen ist wiederum je das Skelett eines Amselkopfes enthalten.[620] Mit den Leichenbahren bringt der Künstler sein Werk in aller Deutlichkeit mit dem Assoziationsfeld ›Sterben und Tod‹ in Verbindung. Über den Bahren sind zwei Zinkkästen montiert. Auf zwei an der Wand befestigten, schwarzen Schiefertafeln steht, in Beuys' mit weißer Kreide geschriebener Handschrift, jeweils der Titel der Arbeit: »zeige deine Wunde«. Aufgrund ihrer prominenten Position bilden die Titeltafeln das Zentrum der Installation. Zwei Postsendungen ungeöffneter Ausgaben der linksextremen italienischen Zeitung *Lotta Continua*, von weißen Bilderrahmen eingefasst, bilden die fünfte und letzte Objektgruppe der Installation.

Dass Beuys *zeige deine Wunde*, im ursprünglichen Setting der Fußgängerunterführung, unter dem Eindruck seines schweren, einige Monate zuvor erlittenen Herzinfarkts realisiert hat, dürften damals nur wenige Eingeweihte gewusst haben. Glaubt man Hans Peter Riegel, ist Beuys darauf bedacht, sein Herzleiden öffentlich nicht bekannt werden zu lassen.[621] Im Gespräch über seine Münchner Arbeit lenkt der Künstler den Blick weg von autobiografischen Bezugspunkten, hin zum Allgemeinen: Der Raum spreche, so Beuys, von »der Krankheit der Gesellschaft«.[622] Es sei »natürlich der traumatische Charakter« angesprochen und »alles gemeint, was Menschen beschäftigt, was sie wollen, vielleicht nicht aussprechen können.«[623]

Beuys stellt in *zeige deine Wunde* das eigene Leiden nicht ostentativ aus, vielmehr macht er seine gleichwohl »sehr private Meditation über die Vergänglichkeit, über den physischen Tod und die unsterbliche Seele«[624] zur Grundlage eines kollektiven

620 Gerald Schröder assoziiert mit dem eigentümlichen Arrangement »eine seltsame alchemistische Versuchsanordnung«; Schröder 2011, S. 234.

621 »Beuys war fast panisch bemüht, den Infarkt sowie seine anderen gesundheitlichen Probleme zu verbergen. Nur die wenigsten wussten, wie krank er war[,] und schwiegen«; Riegel 2018, Bd. 2, S. 255. Die Wahl der von der großen Öffentlichkeit wenig beachteten Maximiliansunterführung als ursprünglichen Ausstellungsort von *zeige deine Wunde* hält Riegel daher für absichtsvoll – »blieb doch hier im Untergrund der Stadt die Arbeit beinahe unbeachtet und konnte ihre Wirkung frei von einem Voyeurismus entfalten, der womöglich bei Bekanntwerden seines überstandenen Herzinfarktes gedroht hätte. Das öffentliche Eingeständnis eigener Verwundbarkeit sollte nicht Thema sein.« Dies vorausgesetzt, ließe sich die Münchner Unterführung als ein *safe space* begreifen.

622 Beuys/Herbig 1980. Vgl. auch Beuys, in: »Meine Kunst ist auch ein Röntgenbild dieser Zeit« 1980: »Man mache ein Röntgenbild unserer gegenwärtigen Gesellschaft, und mein Werk würde sich dort als Todeszone zeigen.« Mit dem Begriff der Wunde scheint Beuys also vornehmlich auf solche Blessuren abzuzielen, die der Mensch im Rahmen einer kranken Gesellschaft davonträgt.

623 Beuys/Seidenfaden 1976.

624 Riegel 2018, Bd. 2, S. 255.

Diskurses über Schmerz, Tod und Verdrängung. Für Schlingensief hingegen ist *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* eine dezidiert autobiotheatrale Auseinandersetzung mit Krankheit, Sterben und Tod. Das in seinem Kunst- und Künstlerdrama verarbeitete Material entstammt in weiten Teilen dem eigenen Erleben – in Ego-Texten und -Bildern ist der Autor-Regisseur stets präsent, er bildet das inhaltliche Zentrum seines Theaterstücks. Somit inszenieren Beuys und Schlingensief auf je eigene Weise selbstbiografische Räume von traumatischer Qualität, die das Publikum affizieren sollen.[625] Denn auch Schlingensief will mit *Kirche der Angst* keine bloße Selbstdarstellung betreiben, sondern den Zuschauer zu eigener Introspektion animieren. »[D]er autonome Betrachter reagiert, indem er vor allem mit sich selbst umgehen muss«, hält der Autor-Regisseur nach der Premiere von *Kirche der Angst* in seinem Tagebuch fest. »Dann ist das nicht Christoph Schlingensiefs Leidensweg, sondern viel mehr.«[626] Hier ist das didaktische Wirkpotenzial von Kunst und Künstler angesprochen – über ästhetische Erfahrung sollen dem apperzeptiven Publikum Reflexion und (Selbst-)Erkenntnis ermöglicht werden.

Mithilfe der Schiefertafeln wird in *zeige deine Wunde* der Künstler sinnfällig in der Rolle des Lehrers und Erziehers aufgerufen. Im Rahmen seiner Vortrags- und Diskussionstätigkeit gebraucht Beuys bei öffentlichen Auftritten häufig Schultafeln, die er, während er doziert, mit Kreide beschreibt. Auf ihnen hält er Schlüsselbegriffe und -sätze fest und zeichnet Diagramme auf, die seine Theorien und Gedanken veranschaulichen. Auch die schriftlich fixierte Botschaft »zeige deine Wunde« lässt sich als appellativ an den Betrachter gerichtetes »Lehr- und Lernstück«[627] verstehen. Schlingensief greift das Element der Titeltafel formal mit den Szenen- und Zwischentiteln auf, die in *Kirche der Angst* auf die Bühne projiziert werden. Sie sind in einen Font gesetzt, der eine kindlich anmutende Schönschrift imitiert und so Schlingensief mit der Rolle des Schülers assoziiert, der der Anweisung des Lehrers Beuys (›Zeige deine Wunde!‹) mit dem Erzählen seiner Krankengeschichte, dem ›Protokoll einer Selbstbefragung‹, nachkommt.[628]

Kirche der Angst führt dem Zuschauer eindrucksvoll vor Augen, dass das Offenlegen der Wunde – das Thematisieren und Vergegenwärtigen von traumatischen Erfah-

---

625 Zu Beuys' traumatischen Räumen und zur Bedeutung von Trauma und Schmerz in seinem Werk siehe Schröder 2011, S. 173–276.

626 Schlingensief 2009, S. 243.

627 Huttenlauch 2021, S. 29.

628 Auch der Beuys'schen Handschrift wird, etwa von Armin Zweite und Heiner Stachelhaus, ein infantiler Charakter zugeschrieben; vgl. Zweite 1980, o. S. und Stachelhaus 1987, S. 193. Diesen Eindruck kann ich nicht teilen. Beuys' Schrift weist Anleihen an die Sütterlinschrift auf – damit mag implizit ein Verweis auf die Schulzeit des Künstlers, mithin ein Verweis auf seine Kindheit und Jugend verknüpft sein. Beuys' Handschrift selbst wirkt jedoch keineswegs kindlich. Dass er die Sütterlinschrift der lateinischen Schreibschrift vorzieht, begründet Beuys ästhetisch; vgl. Beuys/Bongard 1992, S. 564. Hans Peter Riegel geht davon aus, dass das Schriftbild Beuys' dasjenige des Vorbilds Rudolf Steiner imitiert; vgl. Riegel 2018, Bd. 1, S. 126f.

rungen, Ängsten und Schmerzen – kein leichtes Unterfangen ist, sondern der Bereitschaft und der Überwindung bedarf, sich selbst und der Öffentlichkeit die eigene Verletzlichkeit einzugestehen. Die Introspektion im diaristischen Text Schlingensiefs wird dadurch, dass sie – obschon ästhetisch überformt – mit dem Theaterpublikum geteilt wird, als schmerzhafte Selbstkonfrontation erfahrbar. Die zweite literarische Mitteilung, die in Beuys' *zeige deine Wunde* enthalten ist, scheint mir auf ebendieses Moment – das Offenbaren der Wunde als ein mühsames Ringen mit sich selbst – hinzuweisen. Wie Eva Huttenlauch plausibel darlegt, sind die beiden eingerahmten Ausgaben der Streifbandzeitung *Lotta Continua*, ein »Organ der italienischen Studentenbewegung und der außerparlamentarischen Linken«, kein zwangsläufig politisches Statement des Künstlers.[629] Vielmehr macht sich Beuys den unmittelbaren Wortsinn des Zeitungsnamens zunutze: *lotta continua* bedeutet, ins Deutsche übertragen, »fortwährender Kampf« bzw. »der Kampf geht weiter«. Liest man also die Textbotschaften in der Beuys'schen Arbeit zusammen, lautet das durch den Künstler formulierte Gebot: »Zeige deine Wunde – im fortwährenden Kampf«. Die Auseinandersetzung mit den eigenen Verletzungen muss hart erarbeitet werden – sie bleibt ein lebenslänglicher Prozess.

Die Frage, ob persönlich erlebte Katastrophen oder Traumata Eingang in seine Arbeit gefunden hätten, beantwortet Beuys in einem Interview aus dem Jahr 1977 positiv, um sodann zu betonen: »Aber man hat ja kontinuierlich mit solchen traumatischen Zuständen zu kämpfen, das ist nicht nur bei mir so, sondern bei jedem Menschen. Das ist das Wesen der menschlichen Natur.«[630] Den Künstler zeichne aus, dass er diesen Kampf nicht scheue: »Jeder Mensch ist kreativ und kann ein Künstler sein, wenn er die ständige Konfrontation mit seinem eigenen Ich riskiert.«[631] Mit der Selbstbeschäftigung geht die lebenslange Arbeit am eigenen Ich einher und die gestaltende, reformierende Arbeit an der Gesellschaft – die Soziale Plastik. Schlingensief, der sich dieses Beuys'sche Lebens- und Arbeitsprinzip zu eigen macht, erklärt demgemäß die öffentliche Auseinandersetzung mit seiner Krankheit, seiner physischen und psychischen Versehrung zur Sozialplastik:

> Klar forme ich mein Leiden, klar gehe ich von meinen Erfahrungen aus, was soll ich denn sonst tun? Wenn man Krebs hat, ist das nicht schön, aber man muss doch damit umgehen lernen und mit diesem Zustand weitermachen. Ich kann meine Krankheit, meine Todesangst natürlich auch verschweigen, das will ich aber nicht. Ich will über Krankheit, Sterben und Tod sprechen. Gegen diese Ächtungskultur ansprechen, die den Kranken Redeverbot erteilt. Ich gieße eine soziale Plastik aus meiner Krankheit.[632]

629 Vgl. Huttenlauch 2021, S. 39.
630 Beuys/Schellmann/Klüser 1992, S. 20.
631 Adriani/Konnertz/Thomas 1994, S. 91.
632 Schlingensief 2009, S. 242f.

Mit *Kirche der Angst* zielt Schlingensief somit auf zweierlei: Zum einen macht er seine Krankheit produktiv – als Grundlage seines Kunst- und Künstlerdramas wird sein Krankenschicksal gestaltbar. Das Zeigen der Wunde erweist sich dieserart als ein Akt der Selbstermächtigung und Autonomiebehauptung. Auf den »passiven Schmerz des Erleidens« lässt der Künstler, um mit Beuys zu sprechen, »den aktiven Schmerz des Tuns« folgen.[633] Zum anderen will Schlingensief das Publikum für die Belange von Krebspatienten sensibilisieren, ›gegen diese Ächtungskultur ansprechen‹, mithin als Gesellschaftsreformer wirken, der den Dialog zwischen Gesunden und Kranken fördert. »Der Kontakt zwischen Gesunden und Kranken ist enorm wichtig«, betont Schlingensief im Interview. »Ich glaube, auch für die Gesunden, das heißt für die zukünftig Kranken.«[634] Angesprochen als ›zukünftig Kranker‹ soll auch der gesunde Theaterzuschauer von *Kirche der Angst* affiziert werden. So ist der Schlingensief'schen Theaterproduktion und Beuys' Münchner Installation Memento-mori-Charakter eigen. Beiden Künstlern ist es dabei ein Anliegen, mit der Aktivierung des Publikums einen potenziell heilenden Effekt, eine gesellschaftsverbessernde Transformation anzustoßen. Dem Denken von Beuys entsprechend, wird die Forderung des Wundezeigens zum politischen Programm.

Schlingensief inszeniert das Beuys'sche Diktum, das er zum Messmotto nobilitiert, in einem religiös aufgeladenen Kontext. Damit macht er manifest, was in Beuys' Arbeit latent bleibt. Die Schiefertafeln in *zeige deine Wunde* – ihrer formalen Dopplung entspricht Schlingensief mit der emphatischen Wiederholung des Messmottos durch die Trauergemeinde bei der Eröffnung der Fluxus-Messe – lassen an die beiden mosaischen Gesetzestafeln denken.[635] Die archaischen Arbeitswerkzeuge, besonders die Schäleisen, alludieren Passionsikonografie, insofern sie an die Lanze der *Arma Christi* gemahnen.[636] Das imaginativ aufgerufene Bild der Seitenwunde Christi assoziiert Beuys' titelgebenden Appell mit der Geschichte des ungläubigen Thomas, der dem Auferstandenen den Authentizitätsbeweis seiner ihm zugefügten Wunden abverlangt: »Wenn ich nicht das Mal der Nägel an seinen Händen sehe und wenn ich meinen Finger nicht in das Mal der Nägel und meine Hand nicht in seine Seite lege, glaube ich nicht« (Joh 20,25). Die Anspielung auf die Passion und Auferstehung Christi bleibt in Beuys' Installation jedoch unterschwellig.

Schlingensief teilt mit dem Künstler eine katholisch geprägte Erziehung. Ungleich wichtiger als die katholische Sozialisation wird für Beuys' Leben und Werk jedoch die spirituelle Weltanschauung Rudolf Steiners (1861–1925), mit dessen Schriften er 1941 erstmals in Berührung kommt. Nach dem Krieg, während seiner Studienzeit an der Düsseldorfer Akademie, beginnt sich Beuys intensiv mit der anthroposophischen Ideen- und Gedankenwelt Steiners zu beschäftigen – fortan findet sie Eingang in

633 Beuys, in: Beuys/Schwebel 1979, S. 155.
634 Schlingensief/Michalzik 2008.
635 Vgl. Zweite 1980, o. S.
636 Vgl. ebd. sowie Schröder 2011, S. 238.

seine eigenen Theorien.[637] Zeitlebens bleibt Steiner für den Künstler »*der* geistige Einfluss überhaupt«.[638] Beuys tritt aus der katholischen Kirche aus, in Interviews vertritt er eine entschieden kirchenkritische Haltung – kirchliche Institutionen lehnt er ob ihrer Unzulänglichkeit ab, schimpft über »Zinnober« und den »verdammten Predigerton«: »Das ›Wort zum Sonntag‹ ist doch jedes Mal der Witz der Woche. […] Das ist doch kein Mittel, dem Menschen die ungeheuren Möglichkeiten zu zeigen, die er heute hat.«[639] Auch Schlingensief übt herbe Kritik an der Institution Kirche, tritt aber nicht aus ihr aus. Vielmehr hält er, selbst in der von Glaubenszweifeln geprägten Zeit seiner Krankheit, am Katholizismus fest. »Aber eins ist klar: Ich bin kein Atheist«, ist in seinem Tagebuch nachzulesen. »Und ich kann jetzt auch nicht sagen, na gut, das Universum ist irgendwie so etwas Höheres. Nee, ich brauche das konkreter: Mit Maria, Jesus und Gott, mit diesen dreien, möchte ich auf alle Fälle weiterleben.«[640]

Beuys, seit 1973 Mitglied der Anthroposophischen Gesellschaft, propagiert ein von Steiner beeinflusstes Christusverständnis. ›Christusimpuls‹, ›Christuskraft‹, ›göttliche‹ bzw. ›christliche Substanz‹ – Begriffe, mit denen Beuys immer wieder arbeitet und die er in seine Plastische Theorie integriert, gehen auf Steiner zurück.[641] Volker Harlan macht darauf aufmerksam, dass das Christusbild des Künstlers grundlegend auf Steiners Christuslehre aufbaue, es daher schwerlich getrennt von Beuys' intensiver Steiner-Rezeption betrachtet werden könne.[642] In Anlehnung an Steiner versteht Beuys den ›Christusimpuls‹, der seit dem »Mysterium von Golgatha« im Menschen wirke und dessen Ich-Bewusstsein initiiert habe,[643] als heilendes Kraftpotenzial. Mit seinen Aktionen und Installationen sucht Beuys ebendiese ›Christuskraft‹ zu vergegenwärtigen, um sie auch in jenen Rezipienten, wo sie von Rationalismus und Materialismus verschüttet liegt, zu aktivieren und so eine Erneuerung der Gesellschaft einzuleiten. Dass er sich hierzu von dem Begründer der Anthroposophie regelrecht berufen fühlt, erklärt Beuys in einem Brief an den Anthroposophen und Schauspieler Manfred Schradi. Er müsse, schreibt Beuys, über Rudolf Steiner »seit meiner Kindheit immer wieder nachdenken«, da »gerade von ihm ein Auftrag an mich erging[,]

637 In Anlehnung an die in Steiners Soziallehre formulierte Dreigliederungsidee entwickelt Beuys etwa die Theorie von der Gesellschaft als dreigliedriger Organismus – ein Konzept, das er in seinen Arbeiten, beispielsweise mit *Honigpumpe am Arbeitsplatz* (1974–77) auf der documenta 6, wiederholt thematisiert; vgl. hierzu weiterführend Vinzenz 2018, S. 331ff.

638 Bezzola 1997 a, S. 330, Hervorhebung im Original.

639 Beuys/Mennekes 1996, S. 71. »Diesen Zinnober hasse ich wie die Pest. [I]ch hasse es wie die Pest, daß wir nicht fähig sind, daß die Kirche nicht fähig ist zu einem Dauerdiskurs, dem Menschen eine Folgerichtigkeit des Christentums hinzustellen in einer verbindlichen Sprache und nicht in diesem verdammten Predigerton, in diesem Gelabere da.« Vgl. auch Beuys/Schwebel 1997, bes. S. 29f. u. 42.

640 Vgl. Schlingensief 2009, S. 129.

641 Vgl. etwa Steiner 2010 und Steiner 2010 a.

642 Die theoretischen Aussagen von Beuys lassen sich, so Harlan, »100% auf die Aussagen von Steiner zurückführen«; Harlan/Koepplin/Velhagen 1991, S. 94.

643 Vgl. Steiner 2010, S. 59f.

auf meine Weise den Menschen die Entfremdung und das Mißtrauen gegenüber dem Übersinnlichen nach und nach wegzuräumen.«[644]

Beuys' Sendungsbewusstsein wird von kritischen Stimmen als missionarischer, gar messianischer Habitus verurteilt. Der Kunsthistoriker Jean Clair sieht in Beuys' Auftreten »exemplarisch das Bild des Künstlers und Massenmanipulators« verkörpert – gerade »bei seinen Massenauftritten, bei denen er in der Düsseldorfer Akademie seine Studenten, die neuen *arditi*, um sich scharte«.[645] Mit seiner Selbstdarstellung, in der sich Figurationen des Priesters, Heilers, Schamanen, Magiers und Heilsverkünders vermischen, irritiert und fasziniert der charismatische Künstler. Im Zuge seiner ausführlichen Selbst- und Werkkommentierung etabliert Beuys das Verständnis seiner Kunst als bewusstseinserweiterndes Heilungsritual, als seelisch-geistige Medizin.[646] In seinen Arbeiten macht er von schamanistischen Praktiken und Requisiten Gebrauch, weshalb er als »Fettschamane« und »Zauberkünstler« belächelt wird.[647] Der Kunsthistoriker und Psychologe Eckhard Neumann, der Beuys als »Mythos-Ritus-Künstler« rubriziert, konstatiert kritisch:

> Die Künstler der Mythos-Ritus Strömung scheinen die Attraktivität einer Ursprungssuche erkannt zu haben, die, gesellschaftlich verbrämt, als eine Art ›Ersatzreligion‹ inszeniert wird. Die Künstlerimago als Medizinmann repräsentiert jenes geheimnisvolle Wesen, das den Zugang zu den ›Quellen des Seins‹ kennt und im Gewand des Psychotherapeuten die Neurosen der Gesellschaft erkennen und heilen kann. Als nicht entfremdet auftretend, zeigt er sich als Gegenpol zum Menschen unserer Zeit, indem er in der Rolle des Heilers seine Überlegenheit und sein Freisein von der Kulturneurose vorspielt, um als archaisch-exzentrische Identifikationsfigur, zur Suche nach einem neuen Menschsein, ungeachtet der gesellschaftlichen Voraussetzungen, einzuladen.[648]

Neben den von Neumann skizzierten Rollen des geheimnisumwobenen Medizinmanns und des »Künstler-Psychotherapeuten an der Zivilisation«[649] gesellt sich bei Beuys eine auffällige Christusidentifikation. Diese geht über eine christomorphe Selbstdarstellung im Bild, wie sie etwa aus Albrecht Dürers Selbstporträts hinlänglich bekannt ist, hinaus. Beuys ist bestrebt, sich in seinen Aktionen – mittels Zei-

---

644 Joseph Beuys an Manfred Schradi, 21. Oktober 1971, zit. nach Koepplin 1990, S. 31, Anm. 23, Hervorhebung wie in Koepplins Transkript.

645 Clair 1998, S. 60.

646 Im Kontext von ›Kunst als Heilmittel‹ steht ebenfalls Beuys' *Kunstpille* (1963). Es handelt sich um einen Filzknopf, der 1964 im *Kunst*-Magazin erstmals fotografisch abgebildet wurde – die Beuys'sche *Kunstpille* geht somit der 1966 vertriebenen *Flux Medicine* von Shigeko Kubota und George Maciunas voraus; vgl. Beuys: »Vehicle Art«, in: *Kunst. Magazin für moderne Malerei, Grafik, Plastik* 4 (1964), S. 172. Beuys' Vorstellung der ›Heilkunst‹ – er propagiert »Kunst zum Einreiben in Form von Salbe, Kunst in Wurstform zum Scheibenabschneiden« (ebd.) – hat durchaus einen humorvollen Kern. Sein Objekt *Medizinisch behandelte Blutwurst* (1974) beispielsweise besteht aus einer mit Zinksalbe ›verarzteten‹ Blutwurst.

647 Vgl. Kuni 2006, Bd. 2, S. 241.

648 Neumann 1986, S. 120.

649 Ebd., S. 105.

chenhandlungen – mit Christus zu identifizieren.[650] So nimmt er beispielsweise zu Beginn seiner 1971 in Basel aufgeführten Aktion *Celtic* +~~~ Fußwaschungen an Teilnehmern vor.

Schon mit seinem Auftritt im Rahmen des *Festivals der Neuen Kunst* am 20. Juli 1966 in Aachen inszeniert sich Beuys wirkungsvoll als Christusfigur. Im Laufe des Fluxus-Festivals, das im Hörsaal der Technischen Hochschule stattfindet, kommt es zu Handgreiflichkeiten. Ein Student schlägt Beuys die Nase blutig. »Und genau in diesem Augenblick«, bemerkt Stachelhaus, »beginnt die Legende Joseph Beuys. Denn siehe, er hat wunderbarerweise einen Holzkruzifixus mit ausdehnbarem Sockel bei sich. Er hält dieses ›Pneumatische Kreuz‹ in seiner linken Hand hoch, reckt die Rechte zum Gruß, Blut tropft aus seiner Nase.«[651] Das ihn im Augenblick dieser beschwörenden Geste ablichtende Schwarz-Weiß-Porträt, von Heinrich Riebesehl fotografiert, wird das Beuys'sche Künstlerbild nachhaltig prägen. Das Foto zeigt Beuys als missverstandenen und malträtierten Schmerzensmann – und dennoch triumphierend. Anschließend wirft der Künstler Schokoladentafeln in die Menge. »Als christlicher Märtyrer-Prophet übt Beuys am Publikum keine Rache, sondern speist es mit Schokolade, wie Christus einst mit Brot, Fischen und Wein.«[652] Geistesgegenwärtig macht er die gegen ihn gerichtete Aggression für seine messianische Künstlerpersona fruchtbar.

Schlingensief ist dieses Aachener Ereignis bekannt. In *Bambiland* und *Attabambi, Pornoland* erzählt er den Theaterzuschauern, »wie Beuys einmal auf der Bühne ins Gesicht geschlagen wurde und daraufhin als Reaktion ein Kreuz in die Höhe hielt, wodurch er zu einem Märtyrer geworden sei. Das Kreuz habe Beuys schon seit seiner Geburt mit sich herumgetragen.«[653] Schlingensief bekräftigt damit seinerseits ›die Legende Joseph Beuys‹. Hier scheinen Topoi des leidenden Künstlers und des Künstlers als Auserwählter gleichermaßen auf. In der 32. Szene von *Kirche der Angst*, der Evangeliumsszene, steigert Schlingensief das Spiel mit der auratischen Mythisierung von Beuys noch, indem er ihn als prophetischen Heilsverkünder aufruft.

650 Vgl. Schwebel 1983, S. 124.

651 Stachelhaus 1987, S. 166.

652 Neumann 1986, S. 114. Viele Jahre später kommentiert Beuys den Zwischenfall wie folgt: »Ich war immer vorbereitet auf diesen Schlag, denn sonst hätte ich nicht blitzartig dieses Gerät aus der Klamottenkiste gezogen. Und ich hätte ja auch nicht die vielen Tafeln Schokolade bei mir gehabt, um sie dann gleichzeitig hinterher ans Publikum zu verteilen. Also der Aggression von seiten des Publikums, der bin ich begegnet mit einer positiven Gabe«; Beuys/Lahann 1985, S. 255 u. 257.

653 Mühlemann 2011, S. 42, Anm. 96.

3.2.2.3 »Das fünfte Evangelium von Joseph Beuys«

Innerhalb der katholischen Messfeier stellt die Evangeliumslesung den ersten liturgischen Höhepunkt dar – den zweiten bildet die feierlich zelebrierte Gabenbereitung im Rahmen der Eucharistiefeier. Der offiziellen Messliturgie folgend, lässt Schlingensief in *Kirche der Angst* die Lesung durch Hallelujagesang einleiten: Inbrünstig – »fanatisch« heißt es im Wortlaut der Regieanweisung[654] – singen Schauspieler, Sopranistinnen und Gospelchor, von Schlagzeugeinsätzen begleitet, den Lobpreis Gottes. Anschließend setzt die 32. Szene ein. Mira Partecke als Zelebrantin tritt hinter den Ambo und kündigt eine »Lesung aus dem fünften Evangelium von Joseph Beuys« an. Damit ist der von ihr im Folgenden rezitierte Text als Beuys-Zitat markiert. Er wird simultan, zum Mitlesen für das Publikum, auf die beiden seitlichen Videoleinwände projiziert; zusätzlich findet er sich als ›Liturgie-Fragment‹ im Programmheft abgedruckt.[655] Es handelt sich, wie dort angegeben, um einen Auszug aus Beuys' Gespräch mit Mennekes. Partecke spricht zu der ›Gemeinde‹:

> Es wäre eine große Frage, wer die Welt mehr bereichert: die Aktiven oder die, die leiden? Ich habe immer entschieden: Die Leidenden. Der Aktive mag Unendliches für die Welt erreichen. Aber der Leidende, der gar nichts tun kann, erfüllt durch sein Leiden die Welt mit christlicher Substanz. Übrig bleibt, wenn man das in eine Formel bringt, dass dem Menschen nur zwei Weisen seines schöpferischen Verhaltens gegeben sind, in allen Abschattierungen, in jeder Biografie, in einer anderen Mischung: das eine ist das Tun, das andere ist das Erleiden …[656]

Der Vorstellung des Erweiterten Kunstbegriffs entsprechend, wird dem Leiden ein schöpferischer Wert zugesprochen, ja ihm »den Vorzug vor jeder noch so bedeutenden Aktivität«[657] gegeben. Indem Schlingensief diese Aussage von Beuys als ›Fünftes Evangelium‹ präsentiert, erklärt er dessen Leidenstheorie zur Frohen Botschaft und stellt sie den Evangelien von Matthäus, Markus, Lukas und Johannes zur Seite. Dem Künstler, als Evangelist ausgewiesen, wird die Stellung eines Heilsbringers zuteil – eine Assoziation, die auch formal durch Beuys' dogmatischen Rededuktus unterstützt wird.

---

654 Regiebuch *Kirche der Angst*, S. 18.

655 Vgl. Programmheft *Kirche der Angst*. Im Vergleich mit dem Prätext erweist sich das Zitat als modifiziert. »Der Aktive mag Unendliches für die Welt erreichen«, lautet das Original. »Aber ein krankes Kind, das sein Leben lang im Bett liegt und gar nichts tun kann, das leidet und erfüllt durch sein Leiden die Welt mit christlicher Substanz«; Beuys/Mennekes 1996, S. 57. Den Beuys'schen Verweis auf das Kind hat Schlingensief entfernt – das ›kranke Kind‹ wird bei ihm durch den allgemeineren Begriff des ›Leidenden‹ ersetzt. Beuys' redundante Folgeerklärung ist gänzlich gestrichen: »Denn durch das Leiden wird die Welt real mit christlicher Substanz erfüllt. Also hat das Leiden eine wichtige Funktion.«

656 Regiebuch *Kirche der Angst*, S. 19.

657 Hegemann 2011, S. 208.

Man darf diese Szene durchaus als Huldigung verstehen. Wie oben dargelegt, beschäftigt sich Schlingensief während seines Krankenhausaufenthalts intensiv mit Beuys' Reflexion über Leiden und Krankheit.[658] Beuys wird ihm, mehr noch als vor seiner Krebsdiagnose, zum inspirierenden Leit- und Vorbild. Dass er diesem in *Kirche der Angst* seine Referenz zollen möchte, ist dem *Tagebuch einer Krebserkrankung* zu entnehmen. Am 8. Februar 2008 notiert Schlingensief:

> Außerdem gibt es ja im Herbst als neue Möglichkeit die RuhrTriennale. Da kann ich machen, was ich will. Die lassen mir total freie Hand. Aber bis dahin werde ich Kraft sammeln müssen. Die bekomme ich nur, wenn ich selbst den Rhythmus bestimme, wenn ich Gedanken formuliere und in Bilder transformiere, wenn ich mich an meinem Freund Beuys weiter abarbeite, wenn ich mich mit meinen Lieblingen ausspreche, wenn ich meine Altäre aufbaue, wenn ich den Leuten, die ich verehre, huldige. Das ist der Moment, der wichtig ist: Ich huldige anderen. Ich huldige nicht nur mir.[659]

Die Auseinandersetzung mit dem Beuys'schen Leidenskonzept stößt in Schlingensief Überlegungen zur Autonomie Kranker an, die sich in seinen diaristischen Texten und sodann in seinen autopathografischen Theaterarbeiten sedimentieren. Wenn er Beuys im Kunst- und Künstlerdrama *Kirche der Angst* als Heilsverkünder in Szene setzt, baut er dem ›Freund‹ – um mit Schlingensiefs eigenen Worten zu sprechen – ›einen Altar‹. Der Autor-Regisseur erkennt die Bedeutung des Einflusses, den Beuys' Leben und Werk auf ihn ausüben, im Modus kunstreligiöser Verehrung offen an.

Ohnehin bietet sich Beuys für eine solche Stilisierung an, da er, wie kaum ein anderer, »das Ideal eines künstlerischen Messianismus«[660] verkörpert. Mit seinem Schaffen, so lautet Beuys' charismatische Botschaft, wolle er Mensch und Gesellschaft therapieren und befreien – Kunst müsse nun leisten, was früher Christentum und Kirche oblag.[661] Seinen Kunstobjekten und -aktionen spricht der Künstler heilende Wirkkraft zu, via Zeichenhandlungen inszeniert er sich vorsätzlich in Analogie zu Jesus Christus oder bedient sich schamanistischer Ritualsprache. Auch Beuys' appellative Redepraxis – in Interviews, Gesprächsrunden und Vorträgen – wird vom Verkündigungsauftrag seiner ›Heilslehre‹ und ihrem prophetischen Gestus bestimmt.[662] »Es geht ihm um Reliquien, nicht um verblüffende *objets trouvés*«, schreibt der Kunsthistoriker Werner Hofmann resümierend, »um Rituale, nicht um Happenings; um Kommunion, nicht um Kommunikation; um Transsubstantiation, nicht um Transformation.«[663] Angesichts dieser kunstreligiösen Aufladung von Person und Werk gerät Beuys in »eine Sphäre der Entrückung, die sein Gefolge an ihn fesselte, indes die Skeptiker sich verweigerten«.[664] Gleichwohl sich Schlingensief

658 Siehe oben, S. 328–331.
659 Schlingensief 2009, S. 162.
660 Krieger 2007, S. 90.
661 Vgl. Beuys/Schwebel 1979, S. 39.
662 Vgl. Neumann 1986, S. 112.
663 Hofmann 1998, S. 370.
664 Ebd., S. 368. Anhand des 1985 geführten Gesprächs zwischen Beuys, Anselm Kiefer, Jannis

nicht als »Beuys-Jünger« begreift – von diesen grenzt er sich ab[665] –, würdigt er in *Kirche der Angst* dem ›Freund‹ und ›Liebling‹, seinem ›Begleiter in der Angst‹ als einer messianischen Künstlerfigur. Zwar findet sich Beuys als solche bereits in *Atta Atta* referenziert; dort aber dominierte die Nachahmung des Vorbilds unter ironischen Vorzeichen.

Der Bezug auf Beuys bleibt auch in *Kirche der Angst* nicht gänzlich frei von Ironie, verbindet Schlingensief doch mit dem Begriff des ›Fünften Evangeliums‹ einen Verweis auf Beuys' Steiner-Rezeption. Im Oktober 1913 hält Rudolf Steiner in Oslo einen mit *Das fünfte Evangelium* betitelten Vortragszyklus mit dem Anliegen, das Publikum an seiner geistigen Schau der wahren Begebenheiten zur Zeit Jesu teilhaben zu lassen und »die Geschichte des Fünften Evangeliums zu erzählen« als die Geschichte eines »anthroposophischen Evangeliums«.[666] Von den anthroposophischen Bezügen in Beuys' Theorien distanziert sich Schlingensief ausdrücklich: Der Künstler sei ihm, erklärt er im Tagebuch, »mit seinem Rudolf-Steiner-Kram an vielen Stellen auch suspekt«.[667] Beuys habe »auch viel Unsinn mit seiner Steiner-Schule verzapft«.[668] So enthält das ›Fünfte Evangelium von Joseph Beuys‹ nicht zuletzt eine kleine ironische Spitze gegen jene Elemente der Beuys'schen Lehre, die missionarisch der anthroposophischen Weltanschauung verpflichtet sind.

Ein ironisches Moment zeichnet ferner den mit Schlingensiefs Bolex-Kamera aufgenommenen Stummfilm *Fettecke* aus, der während Parteckes Evangeliumslesung – und des von Angela Winkler gesungenen Psalms in der Folgeszene – auf der oberen, mittleren Leinwand zu sehen ist.[669] Den verwackelten Schwarz-Weiß-Aufnahmen eignet eine Patina des Vergangenen, wodurch das Dargestellte, wie aus der Zeit gefallen, eigentümlich fremd wirkt. Mit *Fettecke* beschwört Schlingensief die Anwesenheit von Beuys, der als Bühnenfigur in *Kirche der Angst* keinen unmittelbaren Auftritt hat, im Medium des Films. Hier ist Beuys gleich zweifach präsent. Das für ihn nicht unübliche Formprinzip der Verdopplung, wie es uns in *zeige deine Wunde* begegnet, greift Schlingensief auf und wendet es auf die Beuys'sche Künstlerperson an.[670] Der Autor-Regisseur selbst, in einen langen Fellmantel gehüllt, sowie ein mit Hut und Fischerweste ausstaffierter Schauspieler verkörpern Beuys in der Rolle des Schamanen. Gemeinsam hantieren sie mit dem für Beuys typischen Arbeitsstoff Fett.

Kounellis und Enzo Cucchi zeigt Hofmann auf, dass »Beuys von seinen Freunden (und Jüngern) die Beseelungskraft und das Heilswissen zugesprochen [wurden], die ehedem den Erlöser auszeichneten«; ebd., S. 367. Ein geradezu hagiografisches Beispiel bildet der Essay *Beweinung des Joseph Beuys* des französischen Autors Alain Borer; siehe Borer 1996.

665 Vgl. etwa Schlingensief/Behrendt 2007, S. 18.

666 Steiner 2010, S. 86.

667 Schlingensief 2009, S. 137.

668 Ebd., S. 80.

669 *Fettecke* 2008. Zur Filmhandlung siehe oben, S. 231f.

670 Verdoppelt erscheinen in *Kirche der Angst* ferner die beiden identisch kostümierten Sopranistinnen sowie die in der 34. Szene vor dem Altar aufgebahrten Fluxus-Kindersärge.

Die Segnung der Margarine mit einer leuchtenden Glühbirne ergänzt das alchimistisch-schamanistische Ritual um eine katholisch anmutende Zeichenhandlung. Im Zentrum des Kurzfilms steht der Künstler als Schamane, als ein atavistischer *religious leader*. In Naturvölkern kommt dem mit magischen und seherischen Kräften ausgestatteten Schamanen die Funktion des Medizinmannes und Priesters zu – er vermag es, mit dem Übersinnlichen in Verbindung zu treten.[671] Die tonlosen Filmbilder zeigen einen in zunehmender Aufregung skandierenden Schlingensief. Damit mag Schlingensief einerseits an schamanistische Ekstasetechnik anknüpfen, andererseits überschreibt er die vornehmlich ernste, erhabene Schamanenfigur, die Beuys inkorporiert, mit einem exaltierten Habitus, der vom Original abweicht. Mithin prägt der aus *Atta Atta* bekannte spielerische Nachvollzug, der die Karikatur nicht scheut, das auf Film aufgezeichnete Beuys-Reenactment. Besonders der Auftritt Achim von Paczenskys, der die Performance in Unterhose attestierend begleitet, unterstreicht diese ironische Note.

»Sehet den Hasen!«

Für Beuys ist das Konzept des Schamanismus »untrennbar mit der Welt der Tiere verknüpft«,[672] so wird dem Schamanen die Fähigkeit zugesprochen, mit Tieren kommunizieren zu können. Eine solcherart privilegierte Beziehung zum Tier inszeniert Beuys, der eine *Partei für Tiere* gründet, bereits 1965 mit *wie man dem toten Hasen die Bilder* erklärt. Auch 1974 steht in der Kojoten-Aktion *I like America and America likes Me* das Zusammenspiel mit dem tierischen Co-Akteur im Mittelpunkt. In seinem Beuys-Film greift Schlingensief die Interaktion mit dem Tier auf, wenn er einen Stoffhasen in das zuvor auf Holzbrettern applizierte Fett hineindrückt. Zum Ende der Evangeliumsszene erscheinen Bilder des »Fetteckenhase[n]«[673] zusätzlich auf den seitlichen Videoleinwänden. Sie flankieren Mira Partecke, die ihre Lesung mit dem Ausruf beendet: »Sehet den Hasen … denn er erklärt den Glauben! Und stimmet ein in den Gesang der Engel!«[674] Hierzu hebt die Schauspielerin – als Pendant zur Heiligen Schrift – ein großformatiges Buch in die Höhe, dessen Einband mit »DER HASE« beschriftet ist. Ein präparierter Hase steht ferner, und dies über die gesamte Messfeier hindurch, auf dem Bühnenaltar – zusammen mit zwei Metronomen und einem Holzkruzifix, das an Beuys' *Pneumatisches Kreuz* aus der Aachener Fluxus-Performance erinnert. Als symbolträchtige Utensilien, die Beuys in Aktionen und Installationen verwendet hat, verweisen alle diese auf dem Altar versammelten *bio-objects*, gleich Reliquien, auf das Künstlervorbild.

671 Noch immer grundlegend ist Mircea Eliades Studie *Schamanismus und archaische Ekstasetechnik*, die – 1951 in französischer Sprache, 1957 in deutscher Übersetzung erschienen – Beuys vermutlich rezipiert hat; vgl. Kuni 2006, Bd. 1, S. 587.

672 Christophersen 2021, S. 123.

673 Regiebuch *Kirche der Angst*, S. 19.

674 Ebd.

Die Präsenz des Hasen ist augenfällig – er erscheint gleichzeitig als Bühnenrequisit, in Wort und Filmbild. Wie in *Atta Atta* gebraucht Schlingensief das Tier als Beuys'schen Stellvertreter: Es figuriert als dessen Alter Ego. Zugleich repräsentiert der Hase Beuys' von Volksmythen ebenso wie von der Anthroposophie beeinflusste Tiermetaphysik. »Tiere sind an und für sich auch Engelwesen«, erläutert Beuys. »Das spricht von einem Reich oberhalb des Menschen, von einer geistigen Dimension, die im Menschen selbst enthalten ist.«[675] Hierbei spielt der Hase für Beuys eine herausragende Rolle. Im Gespräch über seine Aktion *wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt* beschreibt er ihn als dem ›rationalen Industriemenschen‹ überlegen: »Ein Hase versteht mehr als viele menschliche Wesen mit ihrem sturen Rationalismus«.[676] Verstanden als Mittler zwischen körperlicher und geistiger Welt wird der Hase zur Identifikationsfigur des Künstlers.[677] All diese Bedeutungsebenen greift Schlingensief auf, wenn in *Kirche der Angst* der tote Hase ›den Glauben erklärt‹. Der Hase fungiert, durch Partecke als Mittler zwischen Profanem und Sakralem angerufen, als Heilsverkünder eines Leidensverständnisses, das den Kranken und Leidenden künstlerisch und gesellschaftlich als Wertschöpfer rehabilitiert.

Mit dem Bild des Beuys-Hasen verzahnt ist eine christologische Symbolik, die durch den Kontext der Messfeier unterstrichen wird. In mittelalterlichen und nachmittelalterlichen Christusdarstellungen ist die Figur des Hasen ein Symbol der Auferstehung.[678] Auch Beuys bezieht sich auf diese christliche Tradition, wenn er den Hasen als Ostertier mit »Neubeginn, Frühling, Auferstehung« assoziiert und deshalb zu einem »alchemistische[n] Zeichen für Umwandlung« erklärt.[679] Christliche Ikonografie vermengt Beuys mit heidnischen und alchemistischen Symboltraditionen. Schlingensief antwortet auf diese um Transformation, Auferstehung und Wiedergeburt kreisende Symbolik mit dem Film *Hasenverwesung*, der zuerst in seiner Bayreuther Operninszenierung eingesetzt und erneut in *Kirche der Angst* in der dem Messteil unmittelbar vorausgehenden *Parsifal*-Szene eingespielt wird.[680] Der von Alexander Kluge nach Schlingensiefs Anweisung gedrehte Schwarz-Weiß-Film zeigt einen Hasenkadaver, der im Zeitraffer von Fliegenlarven zersetzt wird – ein »Transformationsvorgang«, wie Schlingensief betont. »Das, was man im Zeitraffer sieht, dieses vermeintliche Atmen des toten Hasen, ist eigentlich ein Verwesungsprozess: wie langsam Larven und Würmer in der Wunde entstehen, irgendwann platzt die

675 Beuys/Waberer 1990, S. 202.
676 Beuys, zit. nach Meyer 1970, S. 57.
677 Vgl. Weiss 2021, S. 166.
678 Vgl. Kemp 1990, Sp. 223. In Darstellungen aus dem Mittelalter fungiert der Hase zudem als Lichtzeichen und wird als solares oder lunares Symbol eingesetzt. In nachmittelalterlichen Bildern begegnet er außerdem als Mariensymbol, gesegnete Fruchtbarkeit versinnbildlichend.
679 Beuys im Gespräch mit Veit Mölter (1985), zit. nach Schneede 1994, S. 129.
680 Vgl. Szene 24; Regiebuch *Kirche der Angst*, S. 14f.

Wunde und der Hase löst sich auf.«[681] Der tote Hase speise die »Lebensgier« der Maden: »Was, wenn nicht so etwas, sei ›Wiedergeburt‹!«[682]

Jedoch unterscheidet sich der in *Kirche der Angst* präsentierte Film von der Bayreuther Version. In Duisburg erscheint zum Ende, aus der klaffenden Wunde des Hasenkörpers auferstehend, eine zu Wagners Erlösungsmusik tanzende Frauenfigur. Schlingensief erläutert:

> [A]usgesehen hat es wirklich nicht schlecht, wenn die Würmer und Krabben da ihren Hunger stillen und alles wieder so wunderschön in den Kreislauf der Natur eingeht: wie ein Ballett, würde ich sagen. Wenn man gesund ist, wenn man gerade glaubt, keinen Krebs, keinen Parkinson, keine multiple Sklerose, kein Aids, kein ALS oder was auch immer zu haben, dann kann man sich das ganz gut anschauen, vielleicht sogar poetisch finden. Dann ist das die Wahrheit und nichts als die Wahrheit. Inzwischen habe ich allerdings gemerkt: Wenn man sich im Randbereich des Lebens bewegt, dann kann man damit nicht mehr viel anfangen. Dann denkt man: Scheiße, mich interessieren die Würmer nicht, die da in mir entstehen! Ich will und muss erst mal wissen, wer ich bin. Deshalb habe ich bei der »Kirche der Angst« diese Sache dann auch noch mal weitergeführt, die Transformation ein bisschen in den Kitsch gezogen, indem am Ende so eine kleine glitzernde Figur auftaucht.[683]

Die Überblendung des verwesenden Hasen mit der Tänzerin beschreibt Schlingensief als Konzession an den Kitsch, der die makabre Qualität der Originalaufnahme dämpfen soll. Der durch seine Krankheitserfahrung an den ›Randbereich des Lebens‹ gestoßene Künstler steht der schonungslosen Dokumentation des Verwesungsprozesses als eines ästhetischen Transformationsvorgangs nunmehr kritisch gegenüber – um mit Heiner Müller zu sprechen: »Wenn man betroffen ist, hört die Ästhetik auf.«[684] Daher unterläuft Schlingensief den Tod und die Opferung des Tieres mit einem

---

681 Schlingensief 2012, S. 130. Über die Entstehung des Films berichtet Kluge: »In einem Keller der Humboldt-Universität in Berlin wurde ein erlegter Hase, erworben in einem Fachgeschäft für Wildfleisch, für mehrere Wochen dem Verwesungsprozeß überantwortet. Walter Lenertz stellte eine 35-mm-Arriflex-Kamera mit Zeitraffermotor auf. Das Licht wurde eingerichtet. Es war dafür gesorgt, daß sich Fliegen in dem Gelaß befanden. In Zeitsprüngen filmte die Kamera einige Wochen lang den Zerfall. […] Der Anblick des sich zersetzenden Hasen in Großprojektion während des ›Karfreitags-Zaubers‹ machte dem Festspielpublikum in Bayreuth zu schaffen. Man sah ja keine ›Wiederauferstehung‹ eines Hasen, sondern die ›Weiterführung des Lebens in den Formen des Zerfalls‹: Andere leben von dem, was starb. Am Ende war der Hase zerflossen, Würmer wimmelten, auch sie ›todgeweiht‹, weil nach Aufzehrung des Hasen der Keller keine weitere Nahrung bieten würde«; Kluge 2011, S. 292f. Werner Nekes, den Schlingensief zunächst für das Drehen dieses Films hatte gewinnen wollen, sagte wegen anderer Verpflichtungen ab; vgl. Nekes 2011, S. 294.

682 Schlingensief, zit. nach Kluge 2011, S. 293.

683 Schlingensief 2012, S. 130.

684 In einem 1986 geführten Interview wird Müller gefragt, ob ein Atompilz schön sei. Er antwortet: »Das Makabre ist sicher, daß er als Ästhetikum oder als ästhetisches Ereignis gesehen werden kann – natürlich nur von den Nichtbetroffenen. Das ist ein wesentlicher Punkt. Wenn man betroffen ist, hört die Ästhetik auf. Aber für die Nichtbetroffenen, für die Beobachter, ist es möglich, ihn als ästhetisches Phänomen zu sehen«; H. Müller/Wittstock 1986, S. 178.

positiv aufgeladenen, pathoshaltigen Bild der Auferstehung, das die ursprüngliche Semantik des Films ins Traum- und Märchenhafte verschiebt. Dabei lässt sich die Figur der anmutigen Tänzerin zugleich als (Kitsch-)Bild jener durch das Leiden hervorgebrachten ›Christussubstanz‹ verstehen, die im ›Fünften Evangelium von Joseph Beuys‹ beschworen wird. In diesem Sinne deutet die von Schlingensief modifizierte *Hasenverwesung* auf die Evangeliumsszene der Totenmesse voraus.

Mysterien für alle

Auch die an Parteckes Lesung anschließende 33. Szene ist – dies wurde in der Schlingensief-Forschung bislang nicht erkannt – Beuys gewidmet: Angela Winkler tritt an ein vor dem Altar platziertes Standmikrofon und singt in hoher Tonlage einen Text, den das Regiebuch als Psalm ausweist.[685] Es handelt sich um das wortwörtliche Zitat einer Notiz von Beuys – wieder wird also ein Text des Künstlers liturgisch-kunstreligiös in Szene gesetzt:

> Ist die Darstellung des menschlichen Körpers für uns keine Brücke mehr zur göttlichen Offenbarung u. zur Annäherung an Gott? O ja … Bisher wurde nur der Mensch nur als Körper dargestellt. Es gilt ihn als Ebenbild (inneres) Gottes darzustellen. Seine unsichtbaren Leiber müssen gesehen und sichtbar gemacht werden. Die Kraftzentren aus denen der Leib, Seele, Geist sich entwickeln und zu denen diese hinstreben oder sich entwickeln.[686]

Diese von Beuys handschriftlich notierten Zeilen sind dem im Jahr 2000 von Eva Beuys edierten Band *Das Geheimnis der Knospe zarter Hülle* entnommen, der Aufzeichnungen des Künstlers aus den Jahren 1941 bis 1986 versammelt.[687] Winklers im Regiebuch abgedruckter ›Psalmentext‹ ist, bis hin zu Beuys' Interpunktion und Wortwiederholungen, mit dem im Sammelband publizierten Transkript besagter Notiz identisch.[688] Die Aufzeichnung, wohl 1947 entstanden, stellt ein frühes Zeugnis von Beuys dar. Während in der Evangeliumsszene der Künstler im Alter von 62 Jahren zu Wort kommt, spricht hier der noch junge Beuys, der über die ›Darstellung des menschlichen Körpers‹ als ›Brücke zur göttlichen Offenbarung‹ nachdenkt. Gleichwohl sich zwischen beiden Zitaten eine beträchtliche Zeitspanne auftut, haben sie gemein, dass sie »Transzendenz im Menschen verorten«[689]. Stand im ›Fünften Evangelium‹ der Konnex von menschlichem Leiden und ›christlicher Substanz‹ im

685 Vgl. Regiebuch *Kirche der Angst*, S. 19.

686 Ebd. In den ›Liturgie-Fragmenten‹ des Programmhefts wurden der Psalmtext und seine Quelle nicht aufgenommen, die Referenz auf Beuys nicht markiert. Dies könnte erklären, weshalb die Szene in vergangenen Analysen von *Kirche der Angst* ausgeblendet wurde. Die Ausnahme bildet Zorns Studie, die – jedoch ohne das Beuys-Zitat zu erkennen – den von Winkler vorgetragenen Psalm als eine Vorwegnahme von Schlingensiefs Auftritt als Priester deutet. Der Text umspiele »die Vorstellung einer begnadeten Materie«; Zorn 2017, S. 160.

687 Beuys 2000.

688 Ebd., S. 343.

689 Popp 2015, S. 190.

Zentrum von Beuys' Überlegung, reflektiert er in dem vorliegenden Notat die innere Gottebenbildlichkeit des Menschen, die es künstlerisch darzustellen gelte.[690]

Der Lyriker Steffen Popp hat im Jahr 2015 eine Auswahl der oben genannten Beuys'schen Aufzeichnungen im Suhrkamp Verlag unter dem Titel *Mysterien für alle* herausgegeben.[691] Den von sprachlicher Konzentration ebenso wie von offenem Fragmentcharakter geprägten Kurztexten spricht Popp »eine eigene ästhetische, poetische Qualität« zu, die den Leser zu Aktualisierungen und Weiterschreibungen einlade.[692] Beuys seinerseits kunstreligiös stilisierend, bezeichnet Popp dessen Notate als »Ansätze zu Sternkarten für einen irdischen Gebrauch«[693] – damit ist das mystische Potenzial der Beuys'schen Texte angesprochen. In Popps Herausgebernachwort ist zu lesen:

> Man muss kein Joseph-Beuys-Kenner sein, um sich seine »kleinsten Aufzeichnungen« zu erschließen. Über das künstlerische Werk hinaus, in dessen Kontexten sie entstanden und dessen Signaturen ihnen allerorten eingeschrieben sind, sind sie als eigenständige Texte, Textbilder lesbar. Begriffsstudie, philosophische Reflexion, poetisches Fragment und politischer Traktat spannen den Raum auf, in dem sich diese Notate bewegen, ohne sich um Definitionen literarischer Genres zu bekümmern; was sie durch mehr als vier Jahrzehnte und über verschiedene Werkphasen hinweg verbindet, ist weniger eine bestimmte Form als das nicht nachlassende Interesse ihres Verfassers, das eigene Denken im Zuge der Niederschrift zu fokussieren und weiterzutreiben.[694]

Beuys' Bedürfnis, seine Gedanken in Texten und Textbildern festzuhalten, geht einher mit seinem Begriff des Bildhauerischen, das im Denken und Sprechen beginnt.[695] »Denken ist bereits Plastik« – und »elementare Plastik« sei auch das Sprechen: »Die Sprache formt ja.«[696] Im Gespräch mit Robert Filliou und Kasper König

---

690 Diese in seiner handschriftlichen Notiz festgehaltene Überzeugung vertritt Beuys auch noch 30 Jahre später im Gespräch mit dem Theologen Horst Schwebel: »Ich kann es auch nicht anders erwarten, wenn Christus im Menschen lebt, das heißt, wenn er in ihn eingezogen ist, dann muß doch der Mensch auch eine Art Christus sein, oder partiell jedenfalls Christus sein. Und in der Tat kann man meines Erachtens nicht anders vom Schöpferischen im Menschen sprechen, als daß das Schöpferische etwas Göttliches ist«; Beuys/Schwebel 1979, S. 38.

691 Beuys 2015. Die von Schlingensief zitierte Beuys-Notiz, die Eva Beuys in der von ihr herausgegebenen Sammlung – zusammen mit weiteren um religiöse und spirituelle Themen kreisenden Aufzeichnungen ihres Mannes – unter die Kapitelüberschrift »Der sterbende Gott« fasst, ist in der von Popp verantworteten Auswahl nicht enthalten.

692 Popp 2015, S. 191f.

693 Ebd., S. 190.

694 Ebd., S. 189.

695 Vgl. »Sprechen über das eigene Land: Deutschland«, in: Beuys 2000, S. 25–39, hier S. 27.

696 Beuys, in: Beuys/Herzogenrath 1973, S. 33 und Beuys/Dienst 1970, S. 35. Das freie Denken ist für Beuys ein schöpferischer Akt: »In dem Augenblick, da der Mensch denkt, ist er derjenige, der an einer Schwellensituation steht und etwas Neues auf die Welt bringt, was vorher nicht da war«; Beuys/Dienst 1970, S. 35.

erläutert Beuys: »Die Sprache ist ganz besonders plastisch, als sie auch schon Bewegung hat. Also das, was der Mund macht mit der Sprache, wenn Blubber aus ihm herauskommt, das sind auch wirkliche Plastiken, die man zwar nicht physisch sieht, aber die Luft wird bearbeitet, der Mundraum artikuliert, das Beissen, die Zähne, usw.«[697] Dieser plastischen Kraft der Sprache trägt Schlingensief in *Kirche der Angst* Rechnung, wenn er Angela Winkler den Beuys-Text singend vortragen lässt. Die Modulation der Schauspielerin ist äußerst manieriert. Auf diese Weise wird ein Verfremdungseffekt erzielt, der den Fokus auf die sinnlich-materielle Erscheinung ihrer Stimme lenkt: Der Text wird zum Klangmaterial und als ›bewegte Plastik‹ ausgestellt. Auf Winklers Psalm schließt das reflexartig gebrüllte »Danke schön!« des ›Spezialisten‹ Gelonnek an, der damit den Schlusspunkt der Szene setzt.[698]

Kirchenvater Beuys

Mit der Krebsdiagnose beginnt eine neue Phase in Schlingensiefs Beuys-Rezeption. War ihm der Künstler zuvor bereits ein wichtiger Bezugspunkt, entdeckt der kranke Autor-Regisseur Beuys als väterliches Vorbild neu. Von Bedeutung ist hier insbesondere – dies haben die Tagebuchaufzeichnungen Schlingensiefs vor Augen geführt – das Beuys'sche Leidenskonzept, das den transformatorischen Wert des Leidens postuliert. Schlingensief nimmt Beuys' Überlegungen in den eigenen Autonomiediskurs, der *Kirche der Angst* zugrunde liegt, auf.

In *Atta Atta* hat Schlingensief den messianischen Habitus Beuys' noch ins Lächerliche gezogen, um an der Sakralisierung des Künstlers Kritik zu üben. Damals haben den Autor-Regisseur die Ambivalenzen in der Beuys'schen Selbstinszenierung interessiert, etwa die latente Gewalt in seiner Rolle des Lehrers und Erziehers. In *Kirche der Angst* geht es Schlingensief nicht mehr um die karikierende Auseinandersetzung mit dem Vorbild, obschon der eingespielte Film *Fettecke*, in dem er als Beuys-Double ein schamanistisches Kunstritual vorführt, durchaus ironische Kippmomente enthält. In Duisburg wolle er Beuys vielmehr, so erklärt Schlingensief, einen Altar bauen, dem »Freund« und »Liebling«, den er verehrt, huldigen.[699] Entsprechend wird das Künstlervorbild in *Kirche der Angst* kunstreligiös als Evangelist und Heilsbringer aufgerufen. Dabei figuriert die symbolisch aufgeladene Figur des Hasen, in der Aufführung prominent als *bio-object* in Szene gesetzt, als Beuys'sches Alter Ego.

»Wer seine Wunde zeigt, wird geheilt« – dieses von Beuys abgeleitete Diktum durchzieht Schlingensiefs Kunst- und Künstlerdrama leitmotivartig. Es spielt unmittelbar auf das von Beuys nach seinem Herzinfarkt realisierte Environment *zeige deine Wunde* an. Zugleich ist damit, über die Münchner Installation hinaus, Beuys' sozialtherapeutische Kunstprogrammatik angesprochen, an die Schlingensief mit *Kirche der Angst* anknüpft. Das Zeigen der Wunde gestaltet der Autor-Regisseur als kreativ-produktiven Akt, der die eigene Krankengeschichte als Material begreift und

697 Beuys/Filliou/König 1970, S. 164.
698 Vgl. Regiebuch *Kirche der Angst*, S. 19.
699 Schlingensief 2009, S. 162.

in eine Soziale Plastik umformt. Neben den selbstbildenden Impetus, der von der Theaterinszenierung als einem Selbstermächtigungsprojekt Schlingensiefs ausgeht, tritt ein gesellschaftsreformierender Anspruch: Schlingensief, der wie Beuys das Publikum zu aktivieren sucht, will mit seiner Arbeit für die Belange (Schwer-)Kranker sensibilisieren und gegen ihre Stigmatisierung vorgehen. Während Beuys den autobiografischen Hintergrund von *zeige deine Wunde* verschleiert, markiert Schlingensief sein Theaterstück dezidiert als autopathografisch. Wo Beuys Krankheit auf die Gesellschaft projiziert, macht Schlingensief seine persönlichen Leidenserfahrungen zur Grundlage und zum Zentrum seiner künstlerischen Beschäftigung mit Krankheit, Sterben und Tod.

Innerhalb des religiösen Referenzrahmens, den Schlingensief in seinem Kunst- und Künstlerdrama heranzieht, fungiert Beuys gleichsam als Kirchenvater. Mit dem »Fünften Evangelium von Joseph Beuys« wird der Künstler als Evangelist, mit dem anschließenden Psalm – ebenfalls ein Beuys'sches Textzitat – als Mystiker aufgerufen. Verkündigt wird so eine Heilslehre, die sich auf Autonomie und Kunst beruft. An der kunstreligiösen Aufladung seiner Person und seines Werks hat Beuys selbst mitgewirkt, indem er in seinen Aktionen Imagines des Schamanen, Heilers und *alter Christus* inkorporierte und in seiner Redepraxis ein messianisches Sendungsbewusstsein vermittelte. In *Kirche der Angst* bindet Schlingensief Beuys' Selbstinszenierung in den liturgischen Kontext seiner Totenmesse ein und führt damit den ›Mythos Beuys‹ weiter.

3.2.3 *Ubi Fluxus ibi redemptio*

Das in den Beuys-Szenen vermittelte Künstlerbild des Heilsbringers und *alter Christus* kulminiert in der Eucharistiefeier von *Kirche der Angst* mit dem Bühnenauftritt Schlingensiefs. Der Autor-Regisseur nimmt hier, in der Rolle des Priesters, die ›Konsekration‹ des Messopfers vor – die Transsubstantiation von Brot und Wein in Leib und Blut Christi –, ehe er und seine Messdiener die ›Kommunion‹ austeilen. Diese 38. Szene schließt an die von den ›Spezialisten‹ vorgetragenen Fürbitten an, die das Ende des Wortgottesdienstes markierten.

Die Feier der Eucharistie wird mit donnernder Musik eingeleitet: Schlagzeug und Orgel übermalen das eingespielte Kyrie der Bach'schen *h-Moll-Messe*. Derweil sind Angela Winkler und Kerstin Grassmann, hinter dem Altar sitzend, mit dem Kneten von Teig beschäftigt – sie backen Hostien, die Mira Partecke in einen kleinen Backofen schiebt.[700] Auf dem Videotriptychon über dem Bühnenaltar ist das von Schlingensief auf 16 mm gefilmte Reenactment der *Piano Activities* (1962) zu sehen: Achim von Paczensky, Norbert Müller und Klaus Beyer zerstören einen Konzertflügel; um sie herum zieht eine Fluxus-Prozession im Kreis.

700 Vgl. Regiebuch *Kirche der Angst*, S. 23.

Nachdem die laute Musik verstummt, erfolgt durch Margit Carstensen, von der rechten Bühnenseite aus, die Aufforderung zum Niederknien. Anschließend spricht Winkler den auch im Programmheft unter dem Stichwort »Wandlung« aufgeführten Text, der im Kontext der liturgischen Ordnung die Funktion des Gabengebets übernimmt.[701] Es handelt sich um eine modifizierte Aussage des Autors und Theatermachers Heiner Müller (1929–1995).[702] Dass dieser in Schlingensiefs Kunst- und Künstlerdrama als Gewährsmann aufgerufen wird, liegt aus mehreren Gründen nahe. So sind zwischen Müller und Schlingensief biografische Parallelen auszumachen, auf die Letzterer in Interviews selbst wiederholt aufmerksam macht.[703] Im Rahmen seines Krankheitsnarrativs – Bayreuth als Auslöser der Krebserkrankung – führt Schlingensief Heiner Müller als Leidensgenossen ins Feld.

3.2.3.1 Die Anwesenheit des potenziell Sterbenden

Müller debütiert 1993 bei den Bayreuther Festspielen als Opernregisseur: Auf Einladung Wolfgang Wagners inszeniert er *Tristan und Isolde* (Premiere: 25. Juli 1993). Im September 1994 erhält Müller die Diagnose Krebs, woraufhin er sich einer lebensgefährlichen Operation unterzieht, bei der ihm ein Großteil der Speiseröhre entfernt und der Magen »nach oben gezogen« wird.[704] Müller gilt als rehabilitiert. Im Herbst 1995 verschlechtert sich sein Zustand, er beginnt eine Chemotherapie. Am Mittag des 30. Dezembers 1995 wird Müller, an einer Lungenentzündung erkrankt, in das Rudolf-Virchow-Krankenhaus in Berlin eingeliefert, wo er eine Stunde später an Herzversagen stirbt. Es ist dasselbe Klinikum, in dem 15 Jahre später auch Schlingensief, in ein künstliches Koma versetzt, den Tod findet.

Beide Künstler verbindet, dass sie ihre Erfahrungen der Krankheit und Todesnähe zum ästhetisch-künstlerischen Programm ihres Spätwerks erheben. In Gedichten, die Müller in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* publiziert und öffentlich vorträgt, verarbeitet er seine Erlebnisse auf der Intensivstation, reflektiert über Sterben und Tod, die eigenen Befindlichkeiten und körperlichen Verfallserscheinungen schonungslos offenlegend. Seine Erkrankung thematisiert er außerdem in Fernsehauftritten – beispielsweise in den in RTL ausgestrahlten Gesprächen mit Alexander Kluge.[705] Auch der kranke Schlingensief behauptet in seinen letzten Lebensjahren eine starke mediale Präsenz. Mithin betreiben Müller und Schlingensief – mit ihren Arbeiten ebenso wie mit ihren zahlreichen öffentlichen Auftritten – eine gezielte Medialisierung ihres

701 Vgl. Programmheft *Kirche der Angst*. Zur Kategorisierung des Textes als Gabengebet siehe Zorn 2017, S. 157.

702 Vgl. H. Müller/Kluge 1996, S. 95.

703 Vgl. etwa Schlingensief/Dahrendorf 2008, Min. 15:14–15:20.

704 H. Müller/Kluge 1996, S. 18f. Die Angaben zu Müllers Krankheitsverlauf sind der von Jan-Christoph Hauschild verfassten Künstlerbiografie entnommen; vgl. Hauschild 2001, S. 506f., 514 u. 516.

705 Vgl. bes. *Mein Rendezvous mit dem Tod*, transkribiert in H. Müller/Kluge 1996, S. 11–24. Das Gespräch wurde am 20. Februar 1995 in Kluges Sendereihe *10 vor 11* in RTL ausgestrahlt.

bevorstehenden Endes, mit dem Ziel, sich in aller Sichtbarkeit gegen das gesellschaftliche Tabu des Todes zu positionieren.

Das Müller-Zitat, das im Rahmen der Gabenbereitung in Schlingensiefs Theatermesse mit feierlichem Ernst deklamiert wird, ist einem Gespräch mit Kluge entnommen. Es datiert in den Herbst 1995 und wurde somit wenige Wochen vor Müllers Tod geführt.[706] Befragt zu seiner »Meinung vom Theater« erläutert der Künstler sein Theaterverständnis, zunächst zurückhaltend im Modus des Vielleicht: Theater sei »vielleicht ein Bildungsinstitut, vielleicht eine Möglichkeit, kollektive Erfahrungen festzuschreiben und tradierbar zu machen.«[707] Als für das Theater grundlegend begreift Müller die Auseinandersetzung mit dem Tod – in diesem Punkt ist er sich gewiss:

> Das Wesentliche am Theater ist die Verwandlung. Das Sterben. Und die Angst vor dieser letzten Verwandlung ist allgemein, auf die kann man sich verlassen, auf die kann man bauen. Und das ist auch die Angst des Schauspielers und die Angst des Zuschauers. Und das Spezifische am Theater ist eben nicht die Präsenz des lebenden Schauspielers oder des lebenden Zuschauers, sondern die Präsenz des potentiell Sterbenden.[708]

In einer späteren Unterhaltung mit Kluge führt Müller diesen Gedanken weiter aus:

> Das einzige, worauf man ein Publikum einigen kann, worin ein Publikum einig sein kann, ist die Todesangst, die haben alle. Das ist der einigende Faktor. Und das kann man bei allen ansprechen. Sonst gibt's ganz verschiedene Interessen, ganz verschiedene Bedürfnisse, Wünsche, Ideen. Aber das ist das einzige Gemeinsame. Und auf diesem einzigen Gemeinsamen beruht die Wirkung von Theater. Also beruht das Theater immer auf einem symbolischen Tod.[709]

Die Aufgabe des Theaters sieht Müller in der symbolischen Konfrontation mit dem Tod. Sie ermögliche es Zuschauern und Schauspielern gleichermaßen, sich der kollektiven Angst vor dem Sterben zu stellen. Die leibliche Co-Präsenz von Publikum und Bühnenakteuren im Hier und Jetzt der Theateraufführung fasst Müller in die Formel der ›Präsenz des potenziell Sterbenden‹. Auch Hans-Thies Lehmann erklärt Theater, »insofern darin Sender und Empfänger gemeinsam altern«, als »eine Art ›Intimation of Mortality‹«.[710] Den kathartischen, heilsamen Effekt dieser Auseinandersetzung charakterisiert Müller, den Ritualcharakter des Theaters ansprechend, als exorzistisch: Theater habe »immer mit Tod zu tun und ist ein Exorzismus, wenn es gut ist.«[711]

---

706 Vgl. *Wer raucht sieht kaltblütig aus*, transkribiert in H. Müller/Kluge 1996, S. 89–97. Im Fernsehen ausgestrahlt wurde dieses Gespräch erst nach Müllers Tod, nämlich in Kluges Magazin *Primetime/Spätausgabe*, gesendet am 21. Januar 1996 in RTL.

707 H. Müller/Kluge 1996, S. 94.

708 Ebd., S. 95.

709 Ebd., S. 176.

710 H.-T. Lehmann 2015, S. 409f.

711 H. Müller/Scharfenberg 1996, S. 138.

Schlingensief übernimmt in *Kirche der Angst* Müllers Statement, passt es jedoch modifizierend in den liturgischen Kontext seiner Totenmesse ein. Der ›Schauspieler‹ wird in dem von Winkler deklamierten Gabengebet zum ›Priester‹, der ›Zuschauer‹ zum ›Gemeindeglied‹ bzw. ›Gottesdienstbesucher‹:

> Das Wesentliche ist die Verwandlung. / Das Sterben. Und die Angst vor dieser letzten Verwandlung ist allgemein, auf die kann man sich verlassen, auf die kann man bauen. / Und das ist auch die Angst des Priesters und die Angst der Gemeinde. / Und das Besondere ist eben nicht die Anwesenheit des lebenden Priesters und des lebenden Gemeindegliedes, sondern die Anwesenheit des potentiell Sterbenden.[712]

Diese Adaption der Müller'schen Aussage verweist auf das Messritual als *theatrum sacrum* und lenkt den Blick auf die Verwandtschaft von Theater und Religion. Ein *Theater der Zeremonie*, das sich die Heilige Messe zum Vorbild nimmt, propagiert auch der für Müller wichtige Referenzautor Jean Genet. In einem 1954 verfassten Brief an Jean-Jacques Pauvert erklärt Genet die Vergegenwärtigung des Opfertodes Christi in der Feier der Eucharistie zur höchsten Form moderner Dramatik: »le plus haut drame moderne s'est exprimé pendant deux mille ans et tous les jours dans le sacrifice de la messe. […] Sous les apparences les plus familières – une croûte de pain – on y dévore un dieu. Théâtralement, je ne sais rien de plus efficace que l'élévation.«[713] Für Genet ist Theater eine an die Toten adressierte Feier – »der eigentliche Ort des Theaters seien die Friedhöfe, Theater überhaupt im Kern Totenmesse«, resümiert Lehmann das Genet'sche Theaterkonzept.[714] Heiner Müllers Erklärung, auf der Bühne die Toten beschwören und mit ihnen in einen Dialog treten zu wollen,[715] knüpft hieran an.

Schlingensief, der sich Müller verpflichtet zeigt, legt seiner in *Kirche der Angst* zelebrierten Messe dezidiert dieses kultisch-rituelle Verständnis von Theater als Totenfeier zugrunde. In der Überschreitung der Grenze zwischen Theater und Realität manifestiert sich in seiner Person und Krankengeschichte die Anwesenheit des ›potenziell Sterbenden‹: Der todkranke Künstler, zu Beginn der Messfeier als ›zukünftig Verstorbener‹ apostrophiert, lässt sich als Personifikation jenes symbolischen Todes lesen, an der sich die Todesangst des Publikums kristallisieren kann.

---

712 Regiebuch *Kirche der Angst*, S. 23. Im Programmheft ist der Ausdruck »Gemeindeglied« durch den Begriff des »Gottesdienstbesuchers« ersetzt, womit der Theaterzuschauer – in seiner ihm in *Kirche der Angst* zugewiesenen Rolle des Gottesdienstteilnehmers – noch unmittelbarer angesprochen ist; vgl. Programmheft *Kirche der Angst*.

713 Genet 1990, S. 105. – »[D]as größte moderne Drama drückt sich seit zweitausend Jahren, und dies tagtäglich, im Messopfer aus. […] Hier wird in der vertrautesten Gestalt – einer Brotkruste – ein Gott verschlungen. Ich kenne nichts theatralisch Wirkungsvolleres als die Elevation« (Übersetzung der Verfasserin).

714 H.-T. Lehmann 2015, S. 116f.

715 Vgl. H. Müller/Heise 1990, S. 64.

3.2.3.2 Der Künstlerpriester tritt auf

Bis zur 38. Szene von *Kirche der Angst* vollzieht sich die Totenbeschwörung Schlingensiefs über eingespielte Film- und Tondokumente, die ein Spannungsverhältnis von medialer Anwesenheit und körperlicher Abwesenheit entstehen lassen. Zu dieser Spannung tragen die Tagebuchlesungen durch Schlingensiefs Bühnenstellvertreter bei. In dem Augenblick, in dem er selbst auf der Bühne erscheint, kündigt der Autor-Regisseur das Prinzip der Stellvertretung auf. Der ›zukünftig Verstorbene‹ tritt nun als »sein eigener Wiedergänger«[716] vor die Gemeinde. Die zuvor beschworene Anwesenheit des Todkranken wird real. Zugleich ist in der Autopräsenz des Künstlers ein christomorphes Auferstehungsmotiv angelegt, das die Christusanalogie weiterführt, die bereits Schlingensiefs Röntgenbild-Monstranz beansprucht: Der Künstler inszeniert sich als säkularer, kunstreligiöser Heiland.

Dem Auftritt Schlingensiefs geht das von Winkler gesprochene Gabengebet voraus, dem sich ein Tumult auf der Bühne anschließt: Schauspieler und Statisten rennen, während laute Orgel- und Schlagzeugmusik ertönt, »wild durcheinander«[717]. Der Blick auf den Bühnenaltar wird durch den Gazevorhang, den Mira Partecke und Stefan Kolosko zuziehen, verhüllt. Schließlich setzt die Musik aus, es kehrt Stille ein. Als sich der Vorhang wieder öffnet, hat Schlingensief hinter dem Altar Platz genommen. Zu seiner Rechten sitzen Angela Winkler und Achim von Paczensky, zu seiner Linken Kerstin Grassmann und Norbert Müller – die tableauhafte Konstellation alludiert die Bildtradition des Abendmahls, des letzten gemeinsamen Mahls Jesu und seiner Jünger am Vorabend der Passion. Während die durch die Statisterie verkörperte Gemeinde kniet, trägt Schlingensief die Einsetzungsworte des eucharistischen Hochgebets vor, hebt Hostienschale und Kelch in die Höhe. Von Paczensky läutet die Altarschellen, die nach messliturgischem Usus die Verwandlung in Leib und Blut Christi akustisch ankündigen.

Indem Schlingensief diese symbolträchtigen Zeichenhandlungen des Priesters auf der Theaterbühne wiederholt, stellt er das katholische Wandlungsritual nach und aus, wodurch ein Effekt der Entmystifizierung erzeugt wird. »Theater ermöglicht, daß das Ritual geschieht und gleichzeitig nicht geschieht, daß seine Bedeutung im ›Vollzug‹ in Frage gestellt wird«, stellt der Theaterwissenschaftler Patrick Primavesi prägnant fest. »Was im Kult gefeiert und mit verbindlichem Sinn ausgestattet wird, ist auf dem Theater der Zweideutigkeit preisgegeben, einem kindlichen und auch ironischen Blick, der nicht zuletzt die Theaterhaftigkeit religiöser Bräuche entdeckt.«[718] Ein ironisches Moment durchzieht die gesamte Theatermesse Schlingensiefs, weshalb seine Appropriation der Messliturgie ebenso wie der szenografische Nachbau der Oberhausener Herz-Jesu-Kirche ambivalent bleiben: Sie sind kritische Abrechnung mit

---

716 Wihstutz 2012, S. 277.
717 Regiebuch *Kirche der Angst*, S. 24.
718 Primavesi 2001, S. 158.

der katholischen Herkunft und eigenwillige Hinwendung gleichermaßen.[719] In der blasphemisch-parodistischen Aneignung liturgischer Versatzstücke ist Schlingensiefs Messfeier der Fluxus-Messe von George Maciunas ähnlich. Sowohl Schlingensief als auch Maciunas operieren mit dadaistischen Sinneinbrüchen, die das Ritual, das sie referenzieren, demontieren. Im Unterschied zur *Flux Mass* handelt es sich bei der Duisburger Totenmesse jedoch – bei all ihren ironischen Kippmomenten – um eine ernste Angelegenheit: Sie ist Schlingensiefs autobiotheatrale Auseinandersetzung mit Krankheit, Sterben und Tod. Mit ihr verfolgt der Autor-Regisseur nicht zuletzt einen therapeutischen Anspruch, der sein Projekt dem Werk von Beuys annähert: Die von Schlingensief errichtete ›Kirche der Angst vor dem Fremden in mir‹, »die extrem privat ist«,[720] soll sich nicht in reiner Selbstbezüglichkeit erschöpfen, sondern den Zuschauern, wenn möglich, ›helfen‹. Auf diese Weise knüpft Schlingensief an Beuys' Habitus des messianischen Künstlers und an dessen sozialtherapeutische Kunstprogrammatik an.

Die Transsubstantiationsszene in *Kirche der Angst* dient nicht dazu, die Realpräsenz Gottes zu beschwören – stattdessen kreist sie um »den Kult des lebenden oder vielmehr sterbenden Künstlers«, der von der kunstreligiösen Aufladung seiner Person als einer Inszenierungsstrategie Gebrauch macht.[721] Mit »charismatischer Autorität«[722] wendet sich Schlingensief an das als Glaubensgemeinschaft versammelte Publikum, um – als Repräsentant der an den gesellschaftlichen Rand gedrängten Gruppe von Schwerkranken – für Autonomie und Selbstbestimmung einzustehen. Schlingensiefs Charisma ist grundlegend an den Status des Todkranken gekoppelt. Hierfür den Boden bereitet hat ihm seine öffentlichkeitswirksame Präsenz in der Pre-Performance von *Kirche der Angst*: Das lange dominierende öffentliche Bild von Schlingensief als Enfant terrible und Berufsprovokateur wurde in den Medien, nach Bekanntwerden seiner Krebsdiagnose, mit der tragischen Imago des todgeweihten Leidenden überschrieben. Schlingensief nimmt diese Stigmatisierung demonstrativ auf sich, indem er im Magazin der *Süddeutschen Zeitung* Auszüge aus seinem Krankenhausprotokoll veröffentlicht und in Interviews offen über seine Leidenserfahrungen berichtet.[723] Einem Märtyrer gleich, übernimmt der Künstler »die Rolle

719 Vgl. Wihstutz 2012, S. 276. Vgl. auch Schlingensief im Probeninterview: »Ich habe nicht vor, die Kirche einzustampfen. […] [E]s gibt schöne, dunkle, geruchsintensive Ecken im Katholizismus, die ich nicht missen will. Ich möchte aber weg von dieser festgefahrenen Routine und dem blöden Anspruch, dass es eine Institution geben soll, die weiß, wie's mit Gott läuft«; Schlingensief/Michalzik 2008.

720 Schlingensief/Michalzik 2008.

721 Knapp 2015, S. 274.

722 Zitko 2001, S. 20.

723 Über Schlingensiefs Publikmachen seiner Krebserkrankung herrschte im Kreis seiner Freunde und Berater zunächst Uneinigkeit, wie Carl Hegemann berichtet. »Ich habe Christoph gesagt: ›Dass du jetzt nicht gleich damit an die Öffentlichkeit gehst, ist richtig. Wir sagen auch alle nichts. Aber du musst dir überlegen, dass du es öffentlich machst. Ich weiß ganz genau, dass du das musst, weil es überhaupt nicht zu deinem Bild passt, es nicht zu tun. Und wenn du ausgerechnet jetzt, wenn es dich erwischt hat, plötzlich leise wirst …‹ –

eines Opfers, das einen Leidensweg durchläuft und auf diese Weise ins Zentrum der gesellschaftlichen Aufmerksamkeit rückt.«[724] Das derartig exponierte Künstlersubjekt erfährt eine Auratisierung. »Der Tod rückt näher. Das ist die triviale Tatsache, der Grund, warum es eine ziemliche Aufregung gab, als Schlingensiefs Krankheit bekannt wurde«, konstatiert Georg Diez im *SZ Magazin*. Über den Autor-Regisseur, den er während der Theaterproben in Duisburg trifft, schreibt der Journalist: »Also schaut man so ein Gesicht an und versucht zu verstehen, was die Krankheit erzählt. Was es bedeutet, wenn man gezeichnet ist. Was es bedeutet, wenn man den Tod gesehen hat.«[725] Der stigmatisierte Schlingensief avanciert zu einem Medium gesteigerter Apperzeption, dem ein privilegierter Zugang auch zu höheren Wahrheiten zugestanden wird.[726]

In seinem Bühnenauftritt in *Kirche der Angst* ist die Figur des Künstlers sinnfällig mit derjenigen des Priesters überblendet. Schlingensief lässt damit das Bild des Künstlerpriesters konkret werden. Ebenso macht er auf das seit der Romantik zwischen Priestern und Künstlern bestehende »Ähnlichkeits- und Konkurrenzverhältnis«[727] aufmerksam. »Priester sind Mittler und Stellvertreter: Sie verkehren zwischen dem Sakralen und dem Profanen, treten mit den Bitten und Anliegen der Menschen

---

das hat sich ja deutlich gezeigt, dass er das gar nicht konnte. Eine der Managerinnen von Herbert Grönemeyer, Claudia Kaloff, eine wunderbare Frau, aber nicht nur sie, auch Aino, haben nämlich gesagt: ›Wenn das die Öffentlichkeit erfährt, dann kriegt Christoph keinen Job mehr!‹ Das war aber eine völlig falsche Rahmung. Da hat man auf einmal gedacht, Christoph wäre ein Angestellter in einer großen Firma oder so was. Claudia hat von sich auf Christoph geschlossen, und das kann man nicht machen. Er als Künstler und Figur des öffentlichen Lebens hatte ein ganz anderes Standing. Es gab großen Streit unter den Freunden. Die einen sagten: ›Nein, das darf nicht öffentlich werden!‹, die anderen plädierten für das Gegenteil. Christoph hat diesen Streit natürlich souverän entschieden. Dann war nur noch die Frage: Wann und wie macht man es am besten? […] Das kam auch nicht alles auf einen Schlag, das kam Schritt für Schritt und geschah relativ organisch. Als daraufhin die Leute anriefen [mit Arbeitsangeboten], fiel Christoph ein Stein vom Herzen«; Hegemann im Gespräch mit der Verfasserin, 23. Februar 2021.

724 Zitko 2001, S. 31. Zur Verbindung von Charismatisierung und (Selbst-)Stigmatisierung in Bezug auf die soziale Figuration des Künstlers siehe ebd., bes. S. 21f. u. 31f. Hans Zitko beruft sich hier einerseits auf Max Webers Herrschaftssoziologie, andererseits auf Wolfgang Lipps kultursoziologische Studie *Stigma und Charisma. Über soziales Grenzverhalten* (1985).

725 Diez 2008, S. 35.

726 Dieses Rollenbild reflektiert Schlingensief kritisch, wenn er an anderer Stelle erklärt, es solle bei seiner Arbeit eben nicht darum gehen, »dass der Schlingensief jetzt Märtyrer Nummer eins ist und aus seinem Nähkästchen berichtet.« Vielmehr gehe es auf der Bühne um die erzeugten Bilder; vgl. Schlingensief/Spiegler 2009. Schlingensiefs Selbstironie macht deutlich, dass der Provokateur hinter der Figuration des Künstlermärtyrers nicht gänzlich zum Verschwinden kommt, sondern immer wieder durchscheint: Mit seiner bisweilen schockierenden Direktheit im Beschreiben seines Krankenschicksals, das auch (selbst-)ironische Reflexionen nicht scheut, vermag der Autor-Regisseur seine Adressaten weiterhin zu irritieren und zu provozieren. Die von Schlingensief personifizierten Rollenbilder bleiben bis zuletzt ambivalent.

727 Leven 2018.

ein ins Heiligtum und kommen heraus mit Gottes Segen. Sie stehen immer mit einem Bein im Jenseits.«[728] Auch der kranke Schlingensief steht ›mit einem Bein im Jenseits‹. Er, der ›den Tod gesehen hat‹, spricht zu den Zuschauern als Mittler zwischen Gesunden und Kranken – und als Priester der eigenen Fluxus-Kirche. Die aus der katholischen Messliturgie übernommenen Zeichenhandlungen werden hier in einen Sinnzusammenhang gestellt, der nicht auf die Anwesenheit Gottes, sondern auf die ›Realpräsenz des Künstlers‹ ausgerichtet ist: »An die Stelle einer Transsubstantiation tritt Schlingensief *für sich selbst* in Erscheinung«.[729] Dieser Umstand wird dadurch bekräftigt, dass der Autor-Regisseur, in seiner gewöhnlichen Alltagskleidung auftretend, auf das Tragen eines Priesterornats verzichtet und sich so von seinen kostümierten Mitspielern abhebt.[730]

In postdramatischer Manier kommt Schlingensief als Schlingensief auf die Bühne. Indem er sein durch die Krankheit prekär gewordenes Selbst ausstellt, lässt er für alle an der Inszenierung Beteiligten – auch für die Zuschauer – einen Zustand der Liminalität entstehen: Im *betwixt and between* verschmelzen Repräsentation und Präsenz, Kunst und Wirklichkeit.[731] Zwar geht mit der in *Kirche der Angst* zelebrierten Messe, wie erläutert, eine Entmystifizierung des Rituals einher. Andererseits erreicht Schlingensiefs radikale Verknüpfung von Kunst und Leben eine kunstreligiöse Wiederverzauberung, die das Theaterpublikum in ihren Bann zieht: »Die Zuschauer waren alle völlig ergriffen, also wirklich wie nach einer Papstaudienz«,[732] beschreibt Carl Hegemann seinen Eindruck am Abend der Uraufführung.

Der zum ›Künstlerpapst‹ nobilitierte Künstlerpriester überbringt in *Kirche der Angst* eine Heilslehre, die Kunst und Autonomie als Gegenmodell zu traditionellen christlichen Glaubensvorstellungen entwirft. Die in der Transsubstantiationsszene an das Publikum gerichteten Worte Schlingensiefs legen es darauf an, die Vorstellung, ein Einzelner könne das Leid aller stellvertretend auf sich nehmen, infrage zu stellen. Im Regiebuch lautet Schlingensiefs Monolog wie folgt:

> Denn in der Nacht, da er verraten wurde, / und sich aus freiem Willen dem Leiden unterwarf, / nahm er das Brot und sagte Dank, / brach es, / reichte es seinen Freunden und sprach: // Nehmet und esset alle davon / Das ist mein Leib, / der für euch hingegeben wird. // Aus freiem Willen unterwarf, heißt auf der Zeitachse auch zu einem / Ende kommen zu wollen. Täuscht sich hier Jesus? Weil aus freiem / Willen unterwerfen heißt ja »Gut, Erschießt mich jetzt!« Kennen wir aus / Kitschfilmen, bringt aber in der Realität gar nichts, weil der menschliche / Geist doch zu klein ist um die Großzügigkeit

728 Ebd.

729 Zorn 2017, S. 163, Hervorhebung im Original.

730 Horst Gelonnek etwa ist – mit Pileolus, schwarzem Talar und violetter Stola ausgestattet – als Geistlicher gekleidet. Karin Witt steckt in einem prächtigen Bischofsgewand, während Kerstin Grassmann, Norbert Müller und Achim von Paczensky förmliche Trauerkleidung tragen.

731 Vgl. Fischer-Lichte 2004, S. 305ff.

732 Hegemann im Gespräch mit der Verfasserin, 23. Februar 2021.

> zu Entwickeln und zu / Sagen: beschließt IHR doch meine Grenze. // Herr vergib mir meinen Irrtum: // Denn der Organismus besteht aus Stammhirn, und das Stammhirn / Arbeitet auch dann noch weiter, wenn der andere bereits geschossen hat. // Ebenso nahm er nach dem Mahl den Kelch, / Dankte wiederum, / reichte ihn seinen Freunden und sprach: // Nehmet und trinket alle daraus / Das ist mein Blut, / das für euch vergossen wird.[733]

Die Kritik des Autor-Regisseurs, eingebettet in den Einsetzungsbericht des Hochgebets, richtet sich gegen die Freiwilligkeit des Kreuzestodes Jesu. Vor dem Hintergrund seiner Krankheits- und Leidenserfahrung weist Schlingensief die Vorstellung eines freiwilligen Kontrollverlustes über das eigene Leben als Kitschvorstellung von sich. Zu einem solchen Akt (selbst-)aufopferungsvoller ›Großzügigkeit‹ hält er den Menschen – den er sodann auf das für die Steuerung lebenswichtiger Funktionen verantwortliche Stammhirn reduziert – für schlichtweg unfähig. Schlingensiefs Christusverständnis, dies wird hier deutlich, lässt die Göttlichkeit des Menschensohnes außer Acht. Ebenso negiert es, in der totalen Vermenschlichung Christi, das Erlösungswerk durch dessen Lebenshingabe am Kreuz. Vielmehr entfaltet Schlingensief, wie in seinem Tagebuch nachzulesen, am Beispiel von Christi Leiden und Sterben ein Postulat der Autonomie. In der 35. Szene von *Kirche der Angst* trägt Komi M. Togbonou die betreffende Tagebuchpassage vor: »Mein Gott, warum hast du mich verlassen? Diesen Satz hat Jesus am Kreuz nicht gesagt, davon bin ich fest überzeugt. […] Ich glaube, er ist einfach ganz still da oben gehangen, hat Aua gesagt und was weiß ich, aber er hat nie den Vorwurf gemacht, dass man ihn verlassen hat. Er hat einfach gesagt: Ich bin autonom.«[734] Schlingensief schließt hiermit an Joseph Beuys an, der die ›Christussubstanz‹ zum »Freiheitsbegriff« erklärt und das »freie menschliche Ich« propagiert: »Freiheit ist nur möglich durch eigene, freie Aktivität. Frei kann nur einer sein, der unabhängig ist, auch von Gott.«[735] Der Mensch, so Beuys, gelange erst im Zustand der Gottverlassenheit zu »Ich-Erkenntnis« und Selbstbestimmung.[736] Er habe die Möglichkeit, »sich jeweils selbst [zu] erlösen«.[737] Nicht Gott gestalte die Zukunft, sondern der sein eigenes Potenzial ausschöpfende Mensch: Theologie wandelt sich bei Beuys in Anthropologie.[738] Auf dieses Konzept, das Theonomie durch Autonomie ersetzt, beruht Schlingensiefs Publikumsansprache. Die Lobpreisung des dreifaltigen Gottes, die der Autor-Regisseur zum Ende seines Monologs deklamiert, ist dementsprechend abgewandelt:

---

733 Regiebuch *Kirche der Angst*, S. 24.

734 Ebd., S. 20 und Schlingensief 2009, S. 20.

735 Beuys/Schwebel 1979, S. 33.

736 Vgl. Beuys/Mennekes 1996, S. 33 u. 35 sowie Beuys/Schwebel 1979, bes. S. 21. Dass Schlingensief diesen Gedanken von Beuys explizit rezipiert, macht er in Interviews deutlich, beispielsweise im Gespräch mit Gudrun Norbisrath: »Beuys hat gesagt, die Ich-Erkenntnis setzt erst ein, wenn man sich auch einmal von Gott getrennt hat«; Schlingensief/Norbisrath 2008.

737 Beuys/Pfister 1996, S. 87.

738 Vgl. Christophersen 2021, S. 98.

> Durch meinen Irrtum, durch meinen Irrtum, / durch meinen übergroßen Irrtum, ist dir, / Gott, allmächtiger Vater, in der Einheit / des Heiligen Geistes alle Herrlichkeit / Und Ehre jetzt und in Ewigkeit. // Nur schade, dass das Auge modert, / Das diese Herrlichkeit erblicken soll. / Tuet dies zu meinem Gedächtnis // Fluxus![739]

Die das eucharistische Hochgebet beschließende Doxologie wird selbstbezüglich aufgebrochen: An die Stelle des heilsbringenden Christus (»Durch ihn und mit ihm und in ihm«) setzt der Künstler seinen eigenen ›Irrtum‹. Bezeichnend ist, dass Schlingensief hier auf eine charakteristische Formel des im Eröffnungsteil der Heiligen Messe gesprochenen Allgemeinen Schuldbekenntnisses zurückgreift (»durch meine Schuld, durch meine Schuld, durch meine große Schuld«), auf die die an Gott gerichtete Bitte um Sündenvergebung folgt. Der Autor-Regisseur verkehrt das öffentliche Eingestehen sündhafter Schuld in ein ironisches Bekenntnis zum Irrtum. Damit möchte er sich »von diesem christlichen Schuld- und Strafebrimborium«[740] distanzieren und die Perspektive auf das katholische Messritual und seine Gottesverehrung verändern: »Vielleicht kann man den ganzen Kultus dadurch noch mal anders betrachten. Wirksamer und mit weniger Angst.«[741]

Auch die Aussicht auf Erlösung im Jenseits stellt Schlingensief mit einem Zitat aus Heinrich von Kleists Schauspiel *Prinz Friedrich von Homburg* (1809/10) ironisch infrage. Im dritten Auftritt des vierten Aktes denkt der eingekerkerte, zum Tode verurteilte Prinz von Homburg über die Vergänglichkeit irdischen Seins nach: »Wer heut sein Haupt noch auf der Schulter trägt, / Hängt es schon morgen zitternd auf den Leib, / Und übermorgen liegt's bei seiner Ferse. / Zwar, eine Sonne, sagt man, scheint dort auch, / Und über buntre Felder noch, als hier: / Ich glaub's; nur schade, daß das Auge modert, / Das diese Herrlichkeit erblicken soll.«[742] Zusammen mit dem Titelhelden Kleists positioniert sich Schlingensief, vor dem Hintergrund der Nichterfahrbarkeit jenseitiger Herrlichkeit, gegen Auferstehungs- und Jenseitsglauben. Erlösung, so der Autor-Regisseur in einem Probengespräch während seiner Folgeproduktion *Mea Culpa*, sei für ihn ein Albtraum, »die katholische Nummer mit dem Jenseits« lehne er ab: »Nein, ich will diese angelernte Erlösung nicht haben,

---

739 Regiebuch *Kirche der Angst*, S. 25. In der katholischen Messliturgie endet das sogenannte Zweite Hochgebet, an das sich Schlingensief hier orientiert, folgendermaßen: »Durch ihn und mit ihm und in ihm ist dir, Gott, allmächtiger Vater, in der Einheit des Heiligen Geistes alle Herrlichkeit und Ehre jetzt und in Ewigkeit.« Die Gemeinde antwortet mit einem bekräftigenden »Amen«.

740 Schlingensief 2009, S. 84. »Das Gottesprinzip ist im Laufe der Jahrhunderte zu einem Prinzip der Schuld und des Leidens verkommen«, hält Schlingensief im *Tagebuch einer Krebserkrankung* fest. Er kritisiert: »[W]enn jemand leidet, heißt es gleich: Da hat sich also Gott für ihn eine Prüfung ausgedacht. Oder: Aha, der hat wohl Schuld auf sich geladen und muss sich mehr mit Gott auseinandersetzen. Das ist doch bescheuert. Das ist doch ein Riesenfehler dieser Religionen – nicht nur im Christentum, sondern auch im Islam –, dass die permanent diese Drohungen aussprechen: Achtung, Achtung, wehe, du machst einen Fehler! Wehe, du handelst falsch! Das ist doch alles furchtbar«; ebd.

741 Schlingensief/Michalzik 2008.

742 Kleist 2015, S. 70.

ich brauche die nicht. Für mich ist das überhaupt kein Begriff, keine Suche. Ich will einfach die Situation des Hier-Lebens, des Bestimmens, die will ich haben.«[743]

Auf die für Schlingensief zentrale Wahrung der eigenen Autonomie zielt unumwunden sein in der Eucharistieszene formulierter Appell bei der Wiederaufführung von *Kirche der Angst* am 1. Mai 2009 in Berlin, im Rahmen des 46. Theatertreffens. In dieser Aufführung, mit der das Theaterfestival seine Eröffnung feiert, verändert Schlingensief die laut Regiebuch noch wortwörtlich zitierten Einsetzungsworte und wendet sich mit einer eindringlichen Aufforderung an das Publikum: »Nehmet und trinket euer eigenes Blut – vor und nach der Diagnose. Bleibt autonom, bleibt bei euch, lasst euch nichts erzählen, sondern glaubt an eine Zukunft, die ihr bestimmen werdet und niemand anderer. Fluxus!«[744] Der Künstlerpriester Schlingensief streicht das von Christus als Sühneopfer vergossene Blut als christliches Erlösungsmoment durch, um stattdessen – im autoreferenziellen Bild vom Trinken des ›eigenen Blutes‹ – für Selbsterlösung und Selbstbestimmung einzutreten. Wiederum greift hier die Beuys'sche Überzeugung vom ›freien menschlichen Ich‹, das seine Freiheit gerade in der Unabhängigkeit von Gott behauptet. Zugleich stößt Schlingensief die Zuschauer – ›vor und nach der Diagnose‹ – auf ihren Status als zukünftig Kranke und ›potenziell Sterbende‹: »Wo der Verzehr des Blutes Jesu Unsterblichkeit verspricht, bleibt den Gläubigen der *Kirche der Angst* nur ihr eigenes Blut als Bekenntnis zu ihrer eigenen Sterblichkeit.«[745]

Der in Berlin formulierte Autonomieappell verdeutlicht, dass Schlingensief auch in *Kirche der Angst* dem improvisierten Sprechen und einem postdramatischen Textbegriff verpflichtet bleibt. Der die Klimax der Theaterinszenierung bildende Schlingensief-Monolog kann aufführungsspezifisch variieren, der Text bleibt dynamisch und fluid. Äußert sich Schlingensief in Berlin offen blasphemisch, suchte er zuvor in der Duisburger Aufführung vom 28. September 2008 noch mit einem eingeschobenen Zugeständnis, seine Kritik an der Lebenshingabe Christi und die damit einhergehende Gotteslästerung zu entschärfen: »Es gibt Gott, es gibt Jesus und es gibt Maria. Ich bekenne das hiermit.«[746] Dass er die Schärfe seiner Religionskritik von Aufführung zu Aufführung moduliert und so die Stoßrichtung seiner Aussage jeweils modifiziert, entspricht dem auch im *Tagebuch einer Krebserkrankung* dokumentierten Changieren zwischen Glaubensbekenntnis einerseits und empörter Religions- und Gotteskritik andererseits. Schlingensiefs wechselhaftes Verhältnis zur katholischen Religion, das von seiner spirituellen Tagesform abhängig ist, findet in der Offenheit und Unabgeschlossenheit des postdramatischen Theatertextes seine künstlerische Entsprechung.

Mit dem gellenden Ausruf »Fluxus!« beendet Schlingensief seinen priesterlichen Appell in *Kirche der Angst* sowohl in Duisburg als auch in Berlin. Dieses letzte Wort

743 Schlingensief/Spiegler 2009.
744 Zit. nach dem Transkript in Berka 2011, S. 358.
745 F. M. Müller 2016, S. 474.
746 Transkript *Kirche der Angst*.

ersetzt das *Amen* (dt. »So sei es«), mit dem die Kirchengemeinde das durch den Priester gesprochene Hochgebet nach der Schlussdoxologie zustimmend bekräftigt. Im Schlingensief'schen Gottesdienst wird ›Fluxus‹ zur neuen liturgischen »Bestätigungs- und Affirmationsvokabel«[747]. Mithin schließt der Autor-Regisseur den Kreis zum Untertitel seines Kunst- und Künstlerdramas, das als Fluxus-Oratorium eine programmatische Vermischung von Kunst und Religion verspricht. Nach Schlingensiefs Exklamation setzen sich die Bühnenakteure, gemäß der Losung *ubi Fluxus ibi motus*[748], in Bewegung: Die gesamte Statisterie rennt zum Ende des Mittelgangs, um von dort aus wieder in Richtung Altar zu drängen, wo Schlingensief Hostien verteilt. Laute Musik untermalt das wirre Durcheinander, an dem George Maciunas seine Freude gehabt hätte: Die kunstreligiöse Feierlichkeit löst sich in »Lust am Chaos«[749] auf. Mit der ›Kommunion‹ beschließt Schlingensief seinen Auftritt, zugleich ist damit der Abschluss der Totenmesse markiert.

Dem Finale seines Theaterstücks gehen noch drei weitere Szenen voraus.[750] In der letzten, der 42. Szene erscheint auf der oberen Videoleinwand das zu Beginn der Aufführung bereits eingespielte Filmmaterial aus der Kindheit des Künstlers: Zu seiner wimmernden Erwachsenenstimme »Bitte nicht berühren!« sieht das Publikum, wie der sechsjährige Schlingensief einen Erschossenen mimt.[751] Abschließend ist auf der Bühne nur noch das Schlagen dreier Metronome zu hören, die nacheinander abgestellt werden. Ihr Ticken hebt den Zuschauern als Memento mori die für alle verstreichende Zeit ins Bewusstsein; ihr Verstummen verweist auf das Ende des Lebensflusses. Das Saallicht geht an, die ratternden Filmprojektoren setzen sich wieder in Gang – *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* ist zu Ende.

Christoph Schlingensiefs leibhaftiger Auftritt in *Kirche der Angst* bildet den Höhepunkt seines Duisburger Theaterstücks. Vorbereitet wird der Bühnenauftritt durch die als Gabengebet deklamierte Erklärung Heiner Müllers, die Aufgabe des Thea-

---

747 Kämper 2017, S. 78.

748 So lautet der Titel der von Achille Bonito Oliva kuratierten Ausstellung, die im Jahr 1990 im Rahmen der Biennale di Venezia eröffnet wurde und eine umfassende Schau über die Fluxus-Bewegung und ihre Künstler bot; vgl. den Ausstellungskatalog *Ubi Fluxus ibi motus* 1990.

749 Knapp 2015, S. 275.

750 In der 39. Szene liest Carstensen aus dem Buch Kohelet, einer alttestamentarischen Lehrschrift. Die teilweise gekürzten und modifizierten Verse sind der Herder-Bibel entnommen (Koh 11,8–12,2; 12,5–8) und kreisen um Kohelets Spruch »Alles ist Nichtigkeit«; Regiebuch *Kirche der Angst*, S. 25f. In Carstensens Bibelrezitation eingeschleust ist der Beuys'sche Hase: So kehrt nicht der Odem zurück zu Gott, der ihn gegeben, sondern »der Hase«. Die 40. Szene spielt wieder im Krankenzimmer: Während Kolosko darniederliegt, erzählt ihm Winkler, am Fußende des Krankenbettes sitzend, die »Babygeschichte«; ebd., S. 26f. Hierbei handelt es sich um eine Anekdote aus dem Krankenhaus, die Schlingensief in seinem Tagebuch festgehalten hat; siehe Schlingensief 2009, S. 83. In der darauffolgenden Szene werden die Kindersärge durch den Mittelgang aus der Kirche getragen.

751 Vgl. Regiebuch *Kirche der Angst*, S. 28.

ters bestehe darin, Schauspieler und Zuschauer mit dem Tod zu konfrontieren. Dass Schlingensief in seinem postdramatischen Kunst- und Künstlerdrama auf Müller rekurriert, liegt aufgrund biografischer sowie künstlerischer Überschneidungen nahe. Beide Künstler erkranken nach ihrer Regietätigkeit in Bayreuth an Krebs; das Spätwerk beider kreist mit schonungsloser Offenheit um die lebensgefährliche Krankheit, die sie durch öffentliche Auftritte medialisieren. Müller wird zum Leidensgefährten Schlingensiefs und – wie das Vorbild Beuys – in *Kirche der Angst* kunstreligiös referenziert.

Mit der Bezugnahme auf Müller ist außerdem Schlingensiefs poetologisches Bekenntnis zu einem Theater verbunden, das sich als Totenbeschwörung und Totenmesse versteht. Seine in Duisburg zelebrierte Messfeier löst dieses kultisch-rituelle Theaterverständnis konkret ein. Dabei manifestiert sich die Anwesenheit des ›potenziell Sterbenden‹, von der bei Müller die Rede ist, in Schlingensief selbst. Mit seinem Auftritt unterbricht er das Prinzip der Stellvertretung und erscheint, nachdem er sich zuvor von Schauspielern hat verkörpern lassen, persönlich auf der Bühne. Hier schwingt das Motiv der Auferstehung mit, das den Künstler als einen kunstreligiösen, säkularen Heiland ausweist. Die tragische Imago des Künstlermärtyrers, dem eine gesteigerte Apperzeptionskraft zugesprochen wird, verstärkt die Auratisierung Schlingensiefs, der als Mittler zwischen Gesunden und Kranken auftritt. In der Zurschaustellung seines real gefährdeten Selbst löst er die Grenze zwischen Kunst und Wirklichkeit auf – auf diese Weise entsteht, auch für die Zuschauer, ein liminaler Zustand, dem ein besonderes Affizierungspotenzial eignet.

Indem er priesterliche Zeichenhandlungen wiederholt, ironisiert und entmystifiziert Schlingensief das katholische Ritual der Eucharistiefeier. Da der Künstler an die Stelle des Priesters tritt, wird die Szene zugleich kunstreligiös aufgeladen. Der Effekt ließe sich als eine kunstreligiöse Verzauberung beschreiben: Das Publikum rezipiert Schlingensiefs Auftritt in einem quasi-religiösen Wahrnehmungsmodus. In seiner Ansprache, die das eucharistische Hochgebet adaptiert, wendet sich Schlingensief mit messianischem Habitus an die Zuschauer. Es folgt ein Plädoyer für Selbsterlösung und Selbstbestimmung. Dass die Schärfe seiner Religionskritik von Aufführung zu Aufführung variieren kann, verdeutlicht, dass Schlingensief – obschon sich das Gesamt seiner Inszenierung als in hohem Maße durchgeplant erweist – einem postdramatischen Textbegriff verpflichtet bleibt, der sich durch Offenheit und Dynamik auszeichnet.

3.3 Resümee

Dem Kunst- und Künstlerdrama *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* liegt die persönliche Krankengeschichte des Autor-Regisseurs Christoph Schlingensief zugrunde: Schlingensiefs Tagebuchaufzeichnungen machen den Großteil des Bühnentextes aus. Mithin fokussiert *Kirche der Angst* – durchaus in der Tradition der psychobiografischen Darstellung, wie sie uns im traditionellen Künstlerdrama begegnet –

das Schicksal eines Künstlersubjekts, das sich, nach der Krebsdiagnose, in einer existenziellen Extremsituation wiederfindet. Vor autothanatografischer Folie verhandelt die Schlingensief'sche Theaterinszenierung den Konnex von Kunst, Versehrung und Tod, um ein künstlerisches Selbstermächtigungsprogramm zu erproben. Dabei zieht Schlingensief die exponierte gesellschaftliche Position, die ihm als Künstler eignet, dafür heran, am Beispiel seiner Person(a) eine allgemeine Diskussion über die Autonomie Kranker anzustoßen.

Für seine theatrale Selbstinszenierung greift der Autor-Regisseur auf den Einsatz autodokumentarischen Materials zurück. Dass er seine beklemmenden O-Tonaufnahmen aus dem Krankenhaus während der Aufführung einspielen lässt, begleitet von privaten Filmbildern seiner Kindheit, hat eine starke emotionale Affizierung des Publikums zur Folge. Ein Palimpsest der Zeiten erschaffend, speist Schlingensief auch solche Leidensmomente geschickt in sein Stück ein, die aus der Zeit vor seiner Krebsdiagnose stammen. Mit der Erzeugung von Nähe und Intimität kollidieren kalkulierte Effekte der Verfremdung und Distanznahme. Indem er sein Tagebuch in unterschiedlichen medialen Spielformen auf die Bühne bringt – mal als Audioeinspielung, mal als Lesung, mal als szenischer Dialog –, erreicht Schlingensief eine ästhetisch-theatrale Überformung seines Ego-Textes, der so, sich vom privaten Krankenschicksal des Autor-Regisseurs ablösend, überindividualisiert erscheint.

Zudem hebt Schlingensief jedes Mal, wenn er den ernsten Grundtenor von *Kirche der Angst* mittels absurder und ironischer Kippmomente unterläuft, den Zuschauern ins Bewusstsein, dass er mit seiner Krankengeschichte *als Material* künstlerisch gestaltend verfährt.

Mit der Vervielfachung der Medien verzahnt ist die Aufspaltung des autofiktionalen Ichs auf die heterogenen Körper und Stimmen des Schlingensief'schen Bühnenensembles. Als Stellvertreter bringen die Schauspieler und Laiendarsteller diverse Rollenbilder und Persönlichkeitsanteile des Künstlers zur Anschauung: Die Figur des tatkräftigen Regisseurs tritt neben Figurationen des Versehrtseins, die den Kranken und Leidenden in Szene setzen, der sich – entmündigt – in das gesellschaftliche Außen gedrängt sieht. Sein Stigma fasst Schlingensief in das eindrückliche *bio-object* der Röntgenbild-Monstranz, das die Theaterproduktion emblematisch begleitet und das beschädigte Innere Schlingensiefs kunstreligiös ausstellt. Im Konflikt mit der Mutter wird schließlich das aus *Atta Atta* bekannte Rollenbild des Sohnes aufgerufen: Der Protagonist arbeitet an einer auch religiös codierten Dekonstruktion der Mutterfigur, um seine Autonomie zu behaupten.

Einem Stationendrama ähnlich, präsentiert der erste Teil von *Kirche der Angst* Fragmente einer Künstlervita. Auf mit Vanitas- und Memento-Mori-Motiven symbolisch aufgeladenen Momentaufnahmen von Geburt und Kindheit folgen Szenen aus dem Patientenleben und der aufgewühlten Gedankenwelt des kranken Erwachsenen. Künstlerimagines, die man hier prominent verarbeitet findet, sind die des leidenden Künstlers, Märtyrers und Heiligen. Darüber hinaus greift Schlingensief – mit dem Vorstellungsbild der pathologischen, autodestruktiven Künstlerpersönlichkeit in der *confessio*-Szene – Künstlerdiskurse um Melancholie und Genie auf.

Gemäß seines postdramatischen Inszenierungsprinzips der Mehrfachbelichtung, reichert Schlingensief das Bühnengeschehen mit simultanen musikalischen Einlagen, Film- und Toneinspielungen an. In der für das Publikum überfordernden Gleichzeitigkeit des aufeinandergeschichteten Materials generiert der Autor-Regisseur ein komplexes, assoziationsbeladenes Verweissystem, das Selbst- mit Fremdreferenzen verknüpft. Neben originalem Filmmaterial von Fluxus-Künstlern werden in *Kirche der Angst* von Schlingensief gedrehte Reenactments vorgeführt, die ikonografisch an den künstlerischen Kosmos von Joseph Beuys, an die Fluxus-Bewegung und an den Wiener Aktionismus andocken. Besonders der Rekurs auf Beuys und Fluxus erweist sich als signifikant – er prägt insbesondere den als Totenmesse gestalteten zweiten Teil der Theateraufführung. Dabei belässt es Schlingensief nicht bei visuellen Verweisen auf seine Künstlervorbilder, es finden sich ebenso Bezugnahmen auf textueller Ebene – etwa mit der Kennzeichnung seines Stücks als ›Fluxus-Oratorium‹ oder dem auch im theatralen Text mehrfach wiederholten, von Beuys abgeleiteten Motto »Wer seine Wunde zeigt, wird geheilt!« Dieserart stellt Schlingensief explizite Referenzen auf das Kunst und Leben überschreitende Fluxus-Programm und auf Beuys als messianische Künstlerfigur her.

Weshalb Schlingensief die von George Maciunas initiierte Fluxus-Bewegung innerhalb des in *Kirche der Angst* geführten Diskurses um Kunst und Krankheit als zentralen Bezugspunkt aufruft, wird mit Blick auf das von Disability bestimmte Leben und Werk Maciunas' verständlich. Der chronisch kranke Fluxus-Künstler, der seine Traumata der Versehrung in künstlerischen Selbstporträts offenlegt, erprobt Kunst als Bewältigungsstrategie. So erweist er sich, als *exemplary sufferer* und Künstlermärtyrer figurierend, als Vorgänger Schlingensiefs. Mit *Kirche der Angst* schließt der Autor-Regisseur autopathografisch an diesen von Maciunas geprägten Konnex von Fluxus und Krankheit an. Außerdem schreibt Schlingensief sein Fluxus-Oratorium in die Tradition der rituell aufgeladenen *Flux Rites* ein. Seine Theatermesse rekurriert auf Maciunas' blasphemische *Flux Mass*, deren kunstreligiöses Moment Schlingensief verstärkt. Die Zurschaustellung des moribunden Künstlerkörpers, die Maciunas in seiner *Flux Wedding* inszeniert, kehrt in Schlingensiefs *bio-object* der Röntgenbild-Monstranz und nicht zuletzt in seinem leibhaftigen Auftritt in der Transsubstantiationsszene wieder. Im Sinne von *Future Fluxus* nimmt Schlingensief Bilder und Strategien der Fluxus-Bewegung auf, um sie in selbstreferenzieller Wendung weiterzuentwickeln.

Auch der mit Fluxus assoziierte Joseph Beuys spielt in *Kirche der Angst* eine zentrale Rolle. Wie schon in *Atta Atta* wird der Künstler als väterliches Vorbild herangezogen – die zuvor persiflierende Auseinandersetzung rückt nun jedoch zugunsten einer kunstreligiösen Huldigung in den Hintergrund. Eingebunden in den liturgischen Kontext des in *Kirche der Angst* zelebrierten Requiems wird das Vorbild als Kirchenvater, Evangelist, Mystiker und Heilsbringer aufgerufen. Schlingensief, der sich das von Beuys propagierte Leidenskonzept zu eigen macht, erklärt seine Krankengeschichte zur Sozialen Plastik. Mit seinem Theaterprojekt gegen die gesellschaftliche Ausgrenzung Kranker eintretend, knüpft Schlingensief an Beuys' sozialtherapeutische Kunstprogrammatik an.

Kirche der Angst spielt mit Schlingensiefs Präsenz und Absenz. Während der Künstler im ersten Teil der Theateraufführung seine medial vermittelte Anwesenheit durch Bühnendarsteller sowie durch Ton- und Filmmaterial evoziert, findet das Prinzip der Stellvertretung auf dem Höhepunkt der Messe ein Ende: Schlingensief tritt nun *in persona*, in der Rolle des Künstlerpriesters, auf die Bühne, um die Eucharistie auszuteilen. Er löst damit im wortwörtlichen Sinne die von Heiner Müller beschworene ›Anwesenheit des potenziell Sterbenden‹ im Theater ein und knüpft an dessen kultisch-rituelles Theaterverständnis an. Da im Auftritt Schlingensiefs zugleich Motive der Epiphanie und Auferstehung mitschwingen, der Autor-Regisseur zudem an das Publikum ein emphatisches Plädoyer für Selbsterlösung und Selbstbestimmung richtet, kommt es an dieser Stelle des Kunst- und Künstlerdramas zu einer Potenzierung des kunstreligiösen Moments. Für die Zuschauer wird so – dies verdeutlichen auch die auf *Kirche der Angst* folgenden Theaterkritiken – ein quasi-religiöses Erlebnis möglich. In dessen Zentrum steht der von Krankheit gezeichnete Künstler-Messias, der in der Zurschaustellung seines real gefährdeten Selbst die Grenze zwischen Kunst und Wirklichkeit aufhebt.

Vergleicht man *Kirche der Angst* mit der fünf Jahre zuvor uraufgeführten Volksbühneninszenierung *Atta Atta*, fällt auf, dass beide Kunst- und Künstlerdramen um Autonomie und Selbstbehauptung kreisen. In *Atta Atta* inszenierte Schlingensief den autofiktionalen Protagonisten, wie er einerseits gegen sein kunstfeindliches Elternhaus rebelliert, andererseits sich mit und gegen das künstlerische Erbe der Avantgarden zu behaupten sucht. In *Kirche der Angst* entfaltet sich der Autonomiediskurs vor dem Hintergrund von Krankheit und Stigma. Mit der Entscheidung, seine Krebserkrankung autobiotheatral zu verarbeiten, verstärkt Schlingensief die bereits in *Atta Atta* angelegte selbstreferenzielle Struktur seiner Arbeit. Während jedoch in *Atta Atta* der Einbruch des Realen in die Kunst – mit dem von Herbert Fritsch angeleiteten Sturm des Theaters – bloß fingiert wurde, basiert *Kirche der Angst* auf Schlingensiefs realem Erleben. Die Volksbühneninszenierung hatte noch stark komödiantische Züge, sie operierte mit Übertreibung und Karikatur. Demgegenüber ist dem Duisburger Kunst- und Künstlerdrama, bedingt durch das existenzielle Involviertsein des Autor-Regisseurs, kunstreligiöse Feierlichkeit eingeschrieben: *Kirche der Angst* fokussiert – mit tragikomischen Intermezzi – den leidenden Künstler, der sich in seinem Theaterrequiem als ›zukünftig Verstorbener‹ auf die Bühne bringt. In beiden Theaterstücken, so lässt sich abschließend festhalten, betreibt Schlingensief kunstgenealogische Avantgardeforschung. In *Atta Atta* widmete er sich dem Verbrecherischen und Gewaltförmigen neoavantgardistischer Kunstpositionen, in *Kirche der Angst* zieht er die Neoavantgarde als Vorbild im künstlerischen Umgang mit Versehrung und Leiden heran.

V
SCHLUSS

»Ist denn das Auge ein gröberes Sinnenwerkzeug als das Ohr? Ist es von geringerer Empfänglichkeit? Kann es Empfangenes weniger an Empfangenes reihen? Ich sollte nicht meinen!«[1] In der Vorrede seines 1821 in zweiter Auflage erschienenen Kunst- und Künstlerdramas *Van Dycks Landleben* stellt Friedrich Kind dem gesprochenen Wort auf der Theaterbühne die Bedeutung und Kraft visueller Eindrücke gleichberechtigt zur Seite. Kind äußert gar die Vermutung, dass in Zukunft dem Theater gänzlich neue mediale Möglichkeiten erschlossen werden: »Vielleicht sind nur die Instrumente noch nicht *erfunden*, aber doch *erfindlich*; vielleicht haben einstige Jahrhunderte auch für das Auge ihre *Mozarts* und – ihre *Rossini's*.«[2]

Christoph Schlingensiefs multimediales Kunst- und Künstlerdrama dürfte selbst die kühnsten Imaginationen Kinds übertroffen haben. Wie am Beispiel von *Atta Atta – Die Kunst ist ausgebrochen* und *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* deutlich wurde, reichert der Autor-Regisseur das Bühnengeschehen simultan mit Musik, Ton- und Filmeinspielungen an und generiert auf diese Weise ein für das Publikum geradezu überwältigendes Theaterereignis. Das konzeptionelle Miteinander der medialen Elemente ergibt hier jedoch nicht, wie noch von Kind gewünscht, ein – in der harmonischen Verschwisterung der Künste – »erfreuliches Ganzes«[3], sondern legt es auf ästhetische Reibung an. Durch Überlagerungen, Brechungen und Störungen lässt Schlingensief ein komplexes intermediales Gefüge entstehen, das die Zuschauer irritiert, überfordert und verwirrt.

Ebenso überfordernd gestaltet sich die Fülle intermedialer Zitate, die der Autor-Regisseur in seinen Stücken verarbeitet. In den Worten eines konsternierten Theaterrezensenten gesprochen: »[N]icht jede Quelle erschließt sich dem Betrachter – die Aufführung hatte keine Fußnoten.«[4] Eine Grundannahme der vorliegenden Studie lautet daher, dass erst ein *spectator doctus*, der über entsprechendes Text-, Musik-, Bild- und Kontextwissen verfügt, den Schatz an assoziationsreichen Anspielungen zu heben vermag, den das Schlingensief'sche Kunst- und Künstlerdrama auszeichnet. Meine Arbeit trägt zu einem umfänglicheren und besseren Verständnis der hier analysierten Theaterinszenierungen bei, indem sie fehlende Fußnoten offeriert – freilich ohne Anspruch auf Vollständigkeit zu erheben. Der Schlingensief von Kritikern zuweilen gemachte Vorwurf der Beliebigkeit – seine Referenzen seien arbiträr und undurchsichtig – ist, so die Bilanz meiner Text- und Aufführungsanalyse, unberechtigt. Kunstbewegungen, Künstler, Kunstpraktiken und Kunstwerke, auf die der Autor-Regisseur in *Atta Atta* und *Kirche der Angst* Bezug nimmt, fügen sich in

1 Kind 1821, S. 18.
2 Ebd., Hervorhebung im Original.
3 Ebd., S. 6.
4 *Welt*-Redakteur Matthias Heine über *Kirche der Angst*; Heine 2008.

den jeweils aufgerufenen diskursiven Nexus von Kunst und Verbrechen bzw. Kunst und Krankheit sinnstiftend ein. Mithin findet sich die Einschätzung des Dramaturgen Matthias Lilienthal bestätigt: »Schlingensief wusste sehr genau, auf welche Kunst-Zusammenhänge er sich bezieht«.[5]

Innerhalb der Forschung zum Künstlerdrama, zu der vorliegende Untersuchung ebenfalls beiträgt, ist eine Begriffsgeschichte bislang nicht geleistet worden. Um diesem Desiderat zu begegnen und das Künstlerdrama terminologisch konturieren zu können, stand zu Beginn meiner Arbeit eine Archäologie dieser Subgattung und ihrer Begriffsbildung. Am Beispiel zweier erfolgreicher, genrebildender Malerschauspiele des ersten Drittels des 19. Jahrhunderts – nämlich Adam Oehlenschlägers *Correggio* (1816) und Friedrich Kinds *Van Dycks Landleben* (1817) – konnte ich der frühen Genretheorie nachgehen. Hierbei zeigte sich, dass Ludwig Tiecks Verdikt, das das Künstlerdrama disqualifiziert, den die Literaturkritik in der Folgezeit bestimmenden *paragone* zwischen Künstlerroman und Künstlerdrama initiierte. Was Tieck an *Correggio* als ›undramatisch‹ verurteilt, antizipiert ein postdramatisches Diskurstheater. Ebenso sind in Kinds ›kunstgeschichtlichem Malerschauspiel‹ als einem frühen Kunst- und Künstlerdrama Ansätze postdramatischer Inszenierungs- und Wirkungsprinzipien auszumachen. Dieser Befund erlaubt es, von einer *longue durée* zu sprechen und einen Bogen vom frühen Künstlerdrama zu den Kunst- und Künstlerdramen Schlingensiefs zu spannen: Die bereits in Oehlenschlägers und Kinds Schauspielen aufscheinende Tendenz zum Postdramatischen gelangt bei Schlingensief, rund zwei Jahrhunderte später, zur vollen Entfaltung. Obschon also Schlingensiefs Theaterstücke von einer postdramatischen Weiterentwicklung des Künstlerdramas zeugen, ist das Dramatische in ihnen nicht gänzlich aufgehoben. So findet sich in *Atta Atta* und in *Kirche der Angst* durchaus eine Spannungsdramaturgie, die auf der psychobiografischen Darstellung eines in einer Konfliktsituation befindlichen Künstlersubjekts basiert. Auch die topischen Künstlerkonzeptionen, auf die der Autor-Regisseur zurückgreift, stellen eine Kontinuität zum frühen Künstlerdrama dar.

Dass er sich mit seinen Theaterstücken in die Traditionslinie des Künstlerdramas einschrieb, war Christoph Schlingensief selbst nicht bewusst. Carl Hegemann bestätigt, dass Schlingensief keine Kenntnis vom Genrebegriff Künstlerdrama hatte. »Aber wenn man ihn gefragt hätte: ›Ist das vielleicht ein Künstlerdrama?‹, dann hätte er wahrscheinlich gesagt: ›Ach, das ist eigentlich eine ganz gute Bezeichnung.‹«[6] Um dem Umstand Rechnung zu tragen, dass neben das Künstlersubjekt zugleich multiple Kunst- und Künstlerdiskurse treten, die Schlingensief in *Atta Atta* und *Kirche der Angst* verhandelt, habe ich in meiner Studie den Terminus Kunst- und Künstlerdrama eingeführt.

5 Lilienthal/Wille 2011, S. 262.
6 Hegemann im Gespräch mit der Verfasserin, 22. Januar 2021.

Bislang hat das postdramatische Kunst- und Künstlerdrama in der Forschung so gut wie keine Berücksichtigung gefunden. Meine Schlingensief'sche Fallstudie leistet somit einen ersten Beitrag zur Erschließung der postdramatischen Ausprägung des Genres. Diese Ausprägung umfasst, wie im Verlauf der vorliegenden Untersuchung ersichtlich wurde, fünf Hauptaspekte:

Erstens: Die auktoriale Selbstreferenzialität, die schon dem traditionellen Künstlerdrama als wesentliches Charakteristikum zugesprochen wird, erfährt bei Schlingensief eine Potenzierung. Der Autor-Regisseur bestimmt keine historische oder fiktive Künstlerfigur zum Protagonisten, sondern bringt die eigene Person(a) auf die Bühne. Die Genreerwartung der Selbstbezüglichkeit – im Künstlerdrama schimmern das persönliche Kunst- und Künstlerverständnis sowie das autobiografische Erleben des Autors durch – löst Schlingensief ostentativ ein: In *Atta Atta* tritt er als Hauptakteur in der autofiktionalen Rolle des Christoph auf, in *Kirche der Angst* bilden seine persönlichen Krankheitserfahrungen das thematische Zentrum des autobiotheatralen Stücks. Dass sich Schlingensief in seinem Kunst- und Künstlerdrama leibhaftig zur Disposition stellt, rückt es in die Nähe der Performancekunst, die zur Genese des postdramatischen Theaters maßgeblich beigetragen hat. Indem der Autor-Regisseur Momente fiktiver Authentizität erzeugt und mit ästhetischen Überformungen des autobiografischen Materials arbeitet, lässt er seine Inszenierungen zwischen Preisgabe und Verfremdung, Fakt und Fiktion oszillieren.

Zweitens: Das Künstlersubjekt teilt sich im Schlingensief'schen Kunst- und Künstlerdrama in mehrere Figuren, Bilder und Stimmen auf – und setzt damit die Dezentrierung des postmodernen Selbst in Szene. Neben individuierbaren Bühnenrollen wird in *Atta Atta* eine personale Pluralität inszeniert, aus der Künstlerpersönlichkeiten kurzzeitig hervortreten, ehe sie sich wieder in ihr auflösen. Im freien Reenactment ahmen der Autor-Regisseur und seine Mitakteure wechselnde Künstlervorbilder nach, die diverse Imagines und Diskurse repräsentieren. In *Kirche der Angst* ist es Schlingensief selbst, der sich medial aufspaltet, wodurch ein produktives Spannungsverhältnis zwischen An- und Abwesenheit entsteht. Der Künstler erscheint dem Publikum zunächst als Tonbandstimme und Filmbild sowie verkörpert durch heterogene Darsteller und *bio-objects*, um zum Höhepunkt des Stücks schließlich *in persona* auf die Bühne zu treten. Wie schon in *Atta Atta* werden auch in *Kirche der Angst* Referenzkünstler und ihre Kunstpraxis aufgerufen. Durch sie erreicht der Autor-Regisseur eine diskursive Erweiterung seiner Krankengeschichte. Schlingensief bildet so einerseits den thematischen Mittelpunkt seines Kunst- und Künstlerdramas – an ihm kristallisiert sich die dramatische Spannung –, andererseits findet eine Überindividualisierung des dargestellten Künstlersubjekts statt. Ebendieser Befund ist dem Schlingensief gemachten Vorwurf narzisstischer Selbstbespiegelung entgegenzuhalten: Sowohl *Atta Atta* als auch *Kirche der Angst* transzendieren Schlingensiefs autothematisches Programm. Zwar steht der Autor-Regisseur unverkennbar im Zentrum der hier analysierten Theaterarbeiten. Da über seine Künstlerperson(a) gesellschaftsrelevante Fragen um Kunst, Terror und Verbrechen, Krankheit und Tod verhandelt werden, weisen *Atta Atta* und *Kirche der Angst* jedoch weit über die thea-

trale Inszenierung des ›Künstlerschicksals Schlingensief‹ hinaus – und bestätigen zugleich seine exponierte Stellung in der Gesellschaft und die traditionelle Vorstellung vom Künstler als Seismografen für gesamtgesellschaftliche Belange.[7]

Für das postdramatische Kunst- und Künstlerdrama ist, drittens, eine ausgeprägte Bedeutungszunahme des Paratextes zu konstatieren. Bereits Oehlenschläger und Kind bedienten sich paratextueller Praktiken, etwa wenn sie gegen die Kritik Tiecks Stellung bezogen – Ersterer in seiner *Selbstbiographie*, Letzterer in der *Dresdner Morgen-Zeitung*. Während ihre Möglichkeiten der Selbstdarstellung und -positionierung begrenzt waren, bietet das Medienzeitalter, zumal mit zunehmender Digitalisierung und Ausweitung des Internets, ein mannigfaltiges Instrumentarium der Autorinszenierung. Gekonnt weiß Schlingensief dieses einzusetzen, um sich und seine Arbeit medial zu propagieren. Mit Anekdoten und Legenden, die er in der Öffentlichkeit unermüdlich zum Besten gibt, arbeitet er an seiner privatmythologisch aufgeladenen Künstlerperson(a). Die medialen Kanäle, die der Autor-Regisseur hierfür bespielt, reichen von Zeitungsinterviews und -kolumnen über Fernseh- und Talkshowauftritte bis hin zu mehreren Websites und Weblogs. Schlingensiefs professioneller, auf Selbstinszenierung ausgerichteter Umgang mit den Medien spielt auch in seinem als Over-All-Performance gestalteten Kunst- und Künstlerdrama eine zentrale Rolle: Neben die Theateraufführungen tritt der ebenso konstitutive kunst- und künstlerdramatische Paratext, den er und seine Mitarbeiter kuratieren. An der Medienoffensive, die die Pre-Performance von *Kirche der Angst* bestimmt, zeigte sich exemplarisch, wie Schlingensief sein um sein Krebsleiden kreisendes, kunstdramatisches Krankheitsnarrativ im Gespräch mit der Presse promotet und aufmerksamkeitsökonomisch, nicht zuletzt im Sinne der Rezipientenlenkung, für sein Duisburger Theaterstück fruchtbar macht. Im Zuge der Post-Performance entsteht die Website *www.kirche-der-angst.de*, die sich von ihrem auf die Theaterinszenierung bezogenen Sekundärstatus emanzipiert: Als intermediale Webart bildet sie ein auf der digitalen Bühne situiertes Kunst- und Künstlerdrama *sui generis*. In der Pre-Performance von *Atta Atta* findet der *Attaistische Kongress* statt, der es darauf anlegt, den Spielraum des Schlingensief'schen Kunst- und Künstlerdramas auf das intellektuell-wissenschaftliche Feld hin auszuweiten. Gleichermaßen steht der Kongress im Zeichen der künstlerischen Inszenierung Schlingensiefs: Als Initiator dieses interdisziplinären ›Thinktanks‹ tritt er als *uomo universale* auf, der künstlerische Praxis mit theoretischer Reflexion und wissenschaftlichem Anspruch zu verbinden sucht. Der *Attaistische Kongress* erweist sich darüber hinaus als Instrument der Texterzeugung: Wenn Aussagen der Vortragenden Aufnahme in den Aufführungstext finden, wird die Grenze zwischen Para- und Haupttext durchlässig. Der während des Probenprozesses gedrehte *Attaistische Film*, der während der Theateraufführungen eingespielt wird, verdeutlicht einmal mehr Schlingensiefs Praxis, prominente Teilnehmer in seine Projekte einzubinden, um so einen Aufmerksamkeits- und Reputationsgewinn zu erzielen, der einerseits für die Arbeit, andererseits für die eigene Person(a) von Vorteil ist. Entsprechend kann

7 Zum Künstler als Seismografen siehe Schade 2011.

festgehalten werden, dass dem in meiner Studie analysierten kunst- und künstlerdramatischen Paratext mehrere Funktionen zukommen. Nicht nur fungiert er als rezeptionssteuernde Rahmung, die Informationen und Interpretationen liefert. Die paratextuellen Elemente zeichnet insbesondere aus, dass sie das Schlingensief'sche Kunst- und Künstlerdrama – über das *theatron* hinaus – in andere Felder und Künste ausweiten. Dabei stehen sie immer auch im Dienst der Künstlerinszenierung des Autor-Regisseurs: Schlingensiefs öffentliche Selbstdarstellung und sein theatrales Werk sind wechselseitig aufeinander bezogen.

Viertens: Durch den Einsatz ›Neuer Medien‹ schafft Schlingensief für sein Kunst- und Künstlerdrama komplexe multimediale Anlagen, die die Multi- und Intermedialität des Theaters ausreizen. Gerade das filmische Medium, das schon die Futuristen in ihr Avantgardetheater zu integrieren bestrebt waren, macht der Autor-Regisseur zu einem Grundpfeiler seiner Theaterarbeit. In der Aufführung von *Kirche der Angst* beispielsweise interferieren die in Echtzeit gemischten Film- und Audioeinspielungen mit dem Live-Spiel der Bühnenakteure. Dieserart wird ein rhizomorphes Bildprogramm generiert, das – statt auf Kohärenz und Linearität – auf Mannigfaltigkeit abzielt. Die hohe Überlagerungsdichte, die durch die Gleichzeitigkeit und Überblendung verschiedener medialer Darstellungsmittel erzeugt wird, hat eine Offenheit des Rezeptionsprozesses zur Folge, die – postdramatischer Wirkungsästhetik gemäß – mit Überforderung und Verunsicherung einhergeht: Der Zuschauer muss subjektive Selektionsentscheidungen und Bedeutungszuschreibungen vornehmen. Schlingensiefs postdramatisches Kunst- und Künstlerdrama verlangt somit nach einem aktiven Publikum, das sich von der (Über-)Fülle an möglichen Assoziationen und Lesarten nicht entmutigen lässt, sondern sich zu eigenen Deutungen herausgefordert fühlt. Ferner ist das Schlingensief'sche Medientheater von Medienwechsel gekennzeichnet. So wird in *Kirche der Angst* der diaristische O-Ton des Künstlers in Sprechtext für die Bühnenschauspieler umgewandelt und – zum Nachlesen für das Theaterpublikum – als »Liturgie-Fragmente« im Programmheft sowie als Text auf der Website *www.kirche-der-angst.de* veröffentlicht; später folgt das *Tagebuch einer Krebserkrankung*, das die transkribierten Diktafonaufnahmen in Buchform präsentiert und seinerseits die Duisburger Theaterinszenierung reflektiert. Auf diese Weise gießt Schlingensief seinen autobiografischen Stoff – ebenso wie zitiertes Fremdmaterial – in diverse mediale Formen und Kontexte, jeweils unterschiedliche Rezeptionsmodi ansprechend. Diese plurimediale Auffächerung trägt entscheidend zum postdramatischen Kunst- und Künstlerdrama und den ihm inhärenten intermedialen Verflechtungen bei.

Fünftens: Die das postdramatische Kunst- und Künstlerdrama prägenden Bezugnahmen auf Künstler, Kunstpraktiken und Kunstwerke bilden ein dichtes, vielschichtiges Verweisnetz. Schlingensief greift, wie meine Analyse von *Atta Atta* und *Kirche der Angst* verdeutlicht hat, auf ein breites Formenrepertoire der Referenzierung zurück: Bezüge werden durch szenografische Elemente, Requisiten, Kostüme, Mimik und Gestik, durch Reenactments, durch die Einspielung von originalem Film- und Tonmaterial, durch Musik- und Textzitate sowie durch die Übernahme von Begriffen und Theorien hergestellt. Dabei treten markierte Zitate neben unmar-

kierte. Das Programmheft, das einen Teil der Referenzen offenlegt, übernimmt die Funktion eines Vademecums.

Ist es nun aber für das Verständnis der Schlingensief'schen Theateraufführungen unerlässlich, die in ihnen eingebetteten Bezugnahmen auf Kunst und Künstler erkennen und einordnen zu können? Diese Frage lässt sich, der Ambivalenzmaxime Schlingensiefs entsprechend, mit Ja und Nein beantworten – »kann sein, kann aber auch nicht sein«[8]. Rezeption gestaltet sich individuell verschieden, sie ist vom persönlichen Wissens- und Erfahrungsschatz des Rezipienten und von seiner subjektiven Semantisierungsleistung abhängig. Zuschauer müssen keine in der bildenden Kunst bewanderten *spectatores docti* sein, um dem Handlungsgeschehen in *Atta Atta* oder *Kirche der Angst* folgen zu können und von Schlingensiefs Theater angesprochen zu werden. Gleichwohl zeigt meine Studie, dass sich durch die in den Stücken aufgerufenen Kunst- und Künstlerdiskurse Sinnzusammenhänge eröffnen, die einen bedeutenden ästhetischen Mehrwert generieren. Dass Schlingensief einen solchen Rezeptionsrahmen anstrebt, zeigt sich daran, dass er mit seinem kunst- und künstlerdramatischen Paratext – etwa mittels Presseinterviews und inszenierungsbegleitender Publikationen – den Wissenshorizont seines Publikums gezielt um die in seinen Theaterinszenierungen verhandelten Kunst- und Künstlerdiskurse zu erweitern sucht.

Das postdramatische Kunst- und Künstlerdrama Schlingensiefs zeichnet die Nähe zur Performancekunst aus: Der Autor-Regisseur ist zugleich Performer seiner selbst, der sich – auf und fernab der Theaterbühne – vor Publikum dar- und ausstellt. Hierbei werden, wie in der Performancekunst auch, Künstler und schöpferischer Prozess eins. Schlingensief stellt die Prozessualität und Offenheit seiner Theateraufführungen deutlich heraus, indem er von sich und seinen Mitakteuren Improvisation einfordert. Damit – ebenso wie mit dem Einsatz intim-privaten Materials – lässt er Effekte der Authentizität entstehen; gleichermaßen arbeitet er jedoch mit Verstellung, Übertreibung, Ironie und Persiflage. Auf diese Weise führt Schlingensief vor Augen, dass nach postmodernem Künstler(selbst)verständnis die Dichotomie von künstlerischer Authentizität und Inszenierung aufgehoben ist: Auch Authentizität wird, in ihrer performativen Hervorbringung, inszeniert.[9]

In den hier analysierten Theaterstücken bringt sich Schlingensief als Künstler*darsteller* auf die Bühne und macht künstlerische Inszenierungspraktiken anschaulich. Er spielt Künstlerkonzeptionen durch, die seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert virulent sind: Der unüberwindliche Antagonismus zwischen Künstler und bürgerlicher Gesellschaft setzt Schlingensief in *Atta Atta* als Eltern-Sohn-Konflikt in Szene. Die behinderten Laiendarsteller, die er auftreten lässt, spiegeln die Konfiguration des Künstleraußenseiters, der sich im Außen der Gesellschaft und ihren Denk- und Verhaltensnormen positioniert. Auch Provokation und Tabubruch als grundlegende Strategien künstlerischer Selbstbehauptung und Aufmerksamkeitserzeugung bilden

8 Vgl. Schlingensief 2012, S. 202.
9 Vgl. auch Tippner/Laferl 2014, S. 27.

ein Hauptmotiv in *Atta Atta*. Die Selbstentblößung, die in neuerer Zeit zunehmend in das Repertoire künstlerischer Selbstinszenierung Eingang findet, greift Schlingensief sowohl in *Atta Atta* als auch in *Kirche der Angst* prononciert auf. In ersterem Stück gibt er sich in seiner körperlichen Nacktheit preis, in letzterem tritt neben die Zurschaustellung körperlicher Versehrtheit die radikale Offenlegung seines krankheitsbedingten, prekären Seelenzustands. Mithin erweist sich *Kirche der Angst*, mehr noch als vorangegangene Theaterinszenierungen Schlingensiefs, als *confessional theatre*[10]. Dazu gehört, dass sich der Autor-Regisseur – im Haupt- wie im Paratext seines Kunst- und Künstlerdramas – als diffizile, pathologische Persönlichkeit outet und so die althergebrachte Vorstellung von der Verschwisterung von Genie und Krankheit fortschreibt. Mit seiner ›Selbstentäußerung‹ antwortet Schlingensief nicht zuletzt auf die Schaulust des Publikums, das an der Selbstenthüllung des Künstlersubjekts Gefallen findet. Die an den Künstler gestellte Forderung, er solle sein Inneres – ›Urquell‹ seines kreativen Schaffens – unverstellt exponieren, kommt Schlingensief demonstrativ nach. Im gleichen Zug aber streut er Ironiemarker, Ambivalenzmomente, Unbestimmtheitsstellen und Störimpulse, sodass die Illusion eines unmittelbaren, wahrhaftigen Einblicks in die Künstlerpsyche *ad absurdum* geführt wird. Schlingensiefs postdramatisches Kunst- und Künstlerdrama, so lässt sich bilanzieren, inszeniert die Inszenierung der Künstlerinszenierung.

Atta Atta und *Kirche der Angst* zeigen, welche bedeutende Rolle historische Künstlerpersönlichkeiten für die Konstruktion von Künstleridentität spielen – Werk und Habitus von Vorgängern werden nachgeahmt, ausprobiert und für die Modellierung der eigenen Künstlerpersönlichkeit fruchtbar gemacht. Dieses Spiel mit Künstleridentitäten und -rollen führt Schlingensief im Modus des Reenactments und der Appropriation vor. Zum einen wirkt sein Rekurs auf Künstlervorbilder und -vorläufer rückversichernd, zum anderen gestaltet er ihn – in demontierender, karikierender Form – als Abgrenzung. Das Stück *Atta Atta*, das in Schlaglichtern eine Genealogie der transgressiven, gewaltförmigen Kunst des 20. Jahrhunderts entwirft, rekurriert maßgeblich auf die Wiener Aktionisten Hermann Nitsch, Otto Muehl und Günter Brus, die in ihren Aktionen Gewalt und Verbrechen offen ausagieren. Als weiterer zentraler Bezugspunkt ruft Schlingensief Joseph Beuys auf: Im Reenactment fördert er das latente Gewaltpotenzial in den Beuys'schen Performances zutage. Künstlerfigurationen des Lehrers und Therapeuten, des Schamanen, Zeremonienmeisters und Priesters werden in *Atta Atta* – entlang der aufgerufenen Vorgänger – kritisch befragt, das ihnen inhärente Maligne wird durch Komisierung und Übertreibung kenntlich gemacht und entschärft. Während in *Atta Atta* ein kritischer, demaskierender Zugriff dominiert, lädt Schlingensief seine Bezugnahmen auf Künstler und Kunstbewegungen in *Kirche der Angst* kunstreligiös auf. Im Zuge seines künstlerischen Selbstermächtigungsprogramms – in der Autonomiebehauptung gegen die Krankheit – macht sich Schlingensief Beuys' Leidenstheorie und sozialtherapeutische

10 Entsprechend lautet das Schlingensief seit seiner ersten Theaterarbeit begleitende Credo: »Theater ist Beichte«. Siehe hierzu Kapitel III, S. 125 und Kapitel IV, S. 286f.

Kunstprogrammatik zu eigen. In einer Hommage, die ironische Kippmomente nicht ausschließt, huldigt er dem Künstlervorbild, das in der Totenmesse des ›Fluxus-Oratoriums‹ messianisch überformt wird. Mit der Kunstbewegung Fluxus referenziert Schlingensief implizit ihren zeitlebens von Krankheit gezeichneten Begründer George Maciunas. Die von Maciunas verkörperten Imagines des *exemplary sufferer* und Künstlermärtyrers führt Schlingensief in *Kirche der Angst* in autoreferenzieller Wendung, im Sinne von *Future Fluxus*, fort.

Ein zentrales Anliegen meiner Studie war es, den kunstwissenschaftlichen Zusammenhang der Schlingensief'schen Referenzen herauszuarbeiten – so erwies sich beispielsweise für *Kirche der Angst* der in der Forschung bislang gänzlich unberücksichtigt gebliebene Konnex zwischen Fluxus, Krankheit und Ritual als erhellend. Das Beleuchten dieser kunstgenealogischen Bezüge ist erforderlich, will man Schlingensiefs intermedial dichtes Kunst- und Künstlerdrama als solches erfassen: Für die Untersuchung des Genres müssen literatur- und kunstwissenschaftliche Perspektivierungen Hand in Hand gehen.

Die ausgeprägte visuelle Dramaturgie des Schlingensief'schen Kunst- und Künstlerdramas kann allzu leicht davon ablenken, dass es auf Text basiert. Wie Schlingensief Bilder generiert und kombiniert, so produziert, appropriiert und arrangiert er Texte. Charakteristisch ist sein freier, spielerischer Umgang mit Textvorlagen: Schlingensief eignet sich Fremdtexte an, um sie, bisweilen mit neuem Inhalt überschrieben, in den Kontext seiner Arbeiten collagierend einzupassen.

Anhand der hier analysierten Stückentwicklungen wurde deutlich, dass Schlingensiefs Theater eine Mischform aus singulärer und pluraler Autorschaft zugrunde liegt. Der Arbeits- und Schreibprozess findet im Austausch und in der Kooperation mit anderen statt – im Theater, das *per se* kollektive Arbeitsweisen voraussetzt, mag dies wenig überraschen. Dennoch, und gerade das ist vielleicht das Erstaunliche, gibt Schlingensief das Konzept der Individualautorschaft nicht auf. Ihm allein obliegt als singuläre auktoriale Instanz die Auswertung und Auswahl der im Kollektiv entstandenen Textkompilation. Folglich firmiert er, in gesamtkünstlerischer Hauptverantwortung, als *der Autor* seiner Theaterproduktionen. Zu Konzessionen ist Schlingensief im paratextuellen Umfeld bereit, wenn er etwa die Herausgeberschaft der Begleitpublikationen seinem Dramaturgen Hegemann überlässt. Autorschaft behauptet Schlingensief auch im *ad hoc* der Aufführung, insofern er – wie in *Atta Atta* – das Bühnengeschehen als Hauptdarsteller und Echtzeit-Regisseur dominiert.

Der theatrale Text, in Teilen im Regiebuch festgehalten, erweist sich in der Aufführungssituation als fluid: In spontanen Spieleinlagen wird er – nicht nur durch Schlingensief – um- und weitergeschrieben. Improvisationen des Ensembles gehören zu Schlingensiefs Kontingenzpoetik, der insbesondere die Auftritte der behinderten Laienschauspieler verpflichtet sind. Sie setzt Schlingensief, gleich Readymades, als postdramatische Textträger und deviante Sprachmaschinen ein, die die Materialität von Sprache hervorheben. Ein produktiver Umgang mit Text- und Sprachmaterial kennzeichnet ebenfalls das Stück *Kirche der Angst*, das sich wesentlich auf das (tran-

skribierte) Audiotagebuch des Künstlers stützt und dieses in einer Polyfonie der Stimmen präsentiert. Hinzu kommen zahlreiche intertextuelle Verweise, die der Autor-Regisseur in seinen Kunst- und Künstlerdramen verarbeitet. Beuys und Nitsch beispielsweise werden darin nicht nur als Bild-, sondern auch als Textproduzenten referenziert. Der behaupteten ›Textferne‹ postdramatischen Theaters ist also, mit Blick auf *Atta Atta* und *Kirche der Angst*, entschieden zu widersprechen.

Um die Vermessung des Künstlerdramas der Gegenwart in seiner postdramatischen Ausprägung fortzusetzen, bedarf es weiterer Studien. Schlingensiefs Kunst- und Künstlerdrama, in seiner Nähe zur Performancekunst, steht exemplarisch für *eine Spielart*, die sich dadurch auszeichnet, dass Autor, Regisseur und Künstler(-darsteller) identisch sind. Hier liegen Anregungen für künftige Forschung. So könnte es sich als fruchtbar erweisen, Aktionskünstler, in deren Arbeiten Theatralität und Performativität ineinandergreifen, vergleichend in den Blick zu nehmen: Auch Aktions- und Performancekünstler wie Jonathan Meese, John Bock und Andrea Fraser führen in ihren Auftritten Diskurse über die Kunst und das von ihnen inkorporierte Künstlersubjekt – und begleiten diese mit der Produktion und Veröffentlichung von Texten.[11] Durch das Herausarbeiten von Gemeinsamkeiten und Unterschieden ließe sich einerseits der Genrebegriff des postdramatischen Kunst- und Künstlerdramas schärfen, andererseits könnte seine interdisziplinäre Aus- und Erweiterung diskutiert werden.

11 Dass die Texte, Transkripte und begleitenden Notizen zu ihren Performancearbeiten veröffentlicht vorliegen, erleichtert den literaturwissenschaftlichen Zugang; siehe Meese 2012, Fraser 2013 und Bock 2014.

VI
BIBLIOGRAFIE

1 Quellen

Archiv der Akademie der Künste, Berlin:
- **Volksbühne Berlin.** Volksbühne-Berlin 216, 3540, 4645–4650.
- **Christoph-Schlingensief-Archiv.** Schlingensief 105, 107, 728, 1087, 1091.

Archive Staatsgalerie Stuttgart:
- **Archiv Sohm.** Nachlass George Maciunas, Inv. Nr. 117, Kasten 281.

Regiebuch *Atta Atta*. Regiebuch zu *Atta Atta – Die Kunst ist ausgebrochen*, Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, Stand: 23. Januar 2003.

Regiebuch *Kirche der Angst*. Regiebuch zu *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir*, Ruhrtriennale Duisburg, Stand: Generalprobe, 20. September 2008.

Transkript *Atta Atta*. Transkript der abgefilmten Theateraufführung *Atta Atta – Die Kunst ist ausgebrochen* vom 23. März 2003, Regie: Christoph Schlingensief, Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz Berlin (= *Atta Atta – Die Kunst ist ausgebrochen* 2015, DVD 1; Transkription der Verfasserin).

Transkript *Kirche der Angst*. Transkript der abgefilmten Theateraufführung *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* vom 28. September 2008, Regie: Christoph Schlingensief, Ruhrtriennale Duisburg (= *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* 2018, DVD 1; Transkription der Verfasserin).

Transkript *Zwischenstand der Dinge*. Transkript der abgefilmten Theateraufführung *Der Zwischenstand der Dinge* vom Juni 2008, Regie: Christoph Schlingensief, Maxim Gorki Theater Berlin (= *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* 2018, DVD 2; Transkription der Verfasserin).

2 Ton- und Filmmaterial

***Atta Atta – Die Kunst ist ausgebrochen* 2015.** *Atta Atta. Die Kunst ist ausgebrochen. Art Has Broken Loose*, Filmgalerie 451, 3 DVDs, Berlin 2015.

Beuys 1968. *Ja Ja Ja Ja Ja, Nee Nee Nee Nee Nee*, Klangarbeit, 64:53 min., Konzept, Ausführung und Stimme: Joseph Beuys, Beteiligung: Henning Christiansen, Johannes Stüttgen, Staatliche Kunstakademie Düsseldorf, 14. Dezember 1968.

***Bullets over Broadway* 1994.** *Bullets over Broadway*, Regie: Woody Allen, Spielfilm, 98 min., USA 1994.

***Christoph Schlingensief und seine Filme* 2005.** *Christoph Schlingensief und seine Filme. Interview Kurzfilme*, Regie: Frieder Schlaich, Filmportrait, 76 min., Deutschland 2005.

***Drei Sonnen/Prozession* 2008.** *Drei Sonnen/Prozession*, Regie: Christoph Schlingensief, Kurzfilm, 4 min., Deutschland 2008, in: *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* 2018, DVD 1.

***Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* 2018.** *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir. A Church of Fear vs. The Alien Within*, Filmgalerie 451, 2 DVDs, Berlin 2018.

***Erster Attaistischer Film* 2003.** *Erster Attaistischer Film*, Regie: Christoph Schlingensief, 52 min., Deutschland 2003, in: *Atta Atta – Die Kunst ist ausgebrochen* 2015, DVD 1.

***Fettecke* 2008.** *Fettecke*, Regie: Christoph Schlingensief, Kurzfilm, 3 min., Deutschland 2008, in: *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* 2018, DVD 1.

***Film 10/Gemeinde* 2008.** *Film 10/Gemeinde*, Regie: Christoph Schlingensief, Kurzfilm, 9 min., Deutschland 2008, in: *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* 2018, DVD 1.

***Fluxfilm Anthology* 1962–1970.** *Fluxfilm Anthology*, zusammengestellt v. George Maciunas, USA 1962–1970.

- Dick Higgins: *Invocation of Canyons and Boulders (for Stan Brakhage)*, Fluxfilm 2, 0:20 min., 1966.
- George Brecht: *Entrance to Exit*, Fluxfilm 10, 7 min., 1965.
- Albert Fine: *Dance*, Fluxfilm 30, 2:40 min., 1966.
- Peter Kennedy/Mike Parr: *Flux Film No. 36*, Fluxfilm 36, 2:40 min., 1970.
- Ben Vautier: *Regardez-moi, cela suffit*, Fluxfilm 41, 6:50 min., 1962.

***Günter Brus Aktion* 2008.** *Günter Brus Aktion*, Regie: Christoph Schlingensief, Kurzfilm, 3 min., Deutschland 2008, in: *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* 2018, DVD 1.

Hegemann 2010. »Erster Attaistischer Film«, Interview mit Carl Hegemann, 11 min., Babylon Kino Berlin, Dezember 2010, in: *Atta Atta – Die Kunst ist ausgebrochen* 2015, DVD 1.

»Hinter der Bühne« 2004. »Hinter der Bühne«, Kamera: Sibylle Dahrendorf, 24 min., 18. Januar 2004, in: *Atta Atta – Die Kunst ist ausgebrochen* 2015, DVD 1.

***Lebensläufe* 1980.** SWR-Sendereihe *Lebensläufe*, Joseph Beuys im Gespräch mit Hermann Schreiber, 45 min., Erstsendung: 27. Januar 1980.

***Lust auf Gewalt* 1997.** *Lust auf Gewalt*, Regie: Rainer Ostendorf, Dokumentarfilm, 57 min., Deutschland 1997.

Lynch/Splet 1982. Lynch, David/Splet. Alan R.: *Eraserhead Original Soundtrack*, LP-Schallplatte, I.R.S. Records 1982.

McCarthy 1975. McCarthy, Paul: *Tubbing*, Video, 26:59 min., USA 1975.

McCarthy 1995. McCarthy, Paul: *Painter*, Video, 49:58 min., USA 1995.

McCarthy/Kelley 1987. McCarthy, Paul/Kelley, Mike: *Family Tyranny (Modeling and Molding)*, Video, 8:08 min., USA 1987.

Muehl 1971. Muehl, Otto: *Psycho Motorik*, LP-Schallplatte, Selbstverlag 1971.
- ***Ein Schrecklicher Gedanke***, 2:32 min.
- ***Mein Testament***, 2:56 min.

Multanen 2018. Multanen, Heta: »Duisburg Fluxus 16 mm. Eine Ikonografie«, 36 min., in: *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* 2018, DVD 2.

»Proben-Clips« 2003. »Proben-Clips«, 34 min., 2003, in: *Atta Atta – Die Kunst ist ausgebrochen* 2015, DVD 1.

Rothaug 2007. Rothaug, Gudrun: »Kunst in Aktion: Christoph Schlingensief«, *hr2*-Radiobeitrag, 14:43 min., Erstsendung: 26. Juni 2007, Audiodatei des Hessischen Rundfunks.

Schlingensief 2002. »1. Attaistischer Kongress. Christoph Schlingensief: Einführung, 2. Dezember 2002«, 47 min., in: *Atta Atta – Die Kunst ist ausgebrochen* 2015, DVD 2.

Schlingensief/Dahrendorf 2008. Interview mit Christoph Schlingensief, geführt von Sibylle Dahrendorf, 28 min., 2008, in: *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* 2018, DVD 2.

Schlingensief/Kluge 1999. Schlingensief, Christoph/Kluge, Alexander: *Schlingensiefs Ring des Nibelungen in Afrika. Ein Kaktus für Richard Wagner*, 15 min., *Primetime* vom 16. Mai 1999.

Schlingensief/Kluge 2003. Schlingensief, Christoph/Kluge, Alexander: *Die Kirche der Angst. Erste attaistische Nachrichten von Christoph Schlingensief*, 45 min., *News & Stories* vom 24. August 2003.

Schlingensief/Alexandra Kluge 2008. »Christoph Schlingensief – Interview mit Alexandra Kluge« (dctp.tv), 24 min., 2008, in: *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* 2018, DVD 2.

»Toleranzgürtel« 2008. »Toleranzgürtel«, Kamera: Sibylle Dahrendorf, 10 min., 2008, in: *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* 2018, DVD 2.

***Zefiro Torna* 1992.** *Zefiro Torna or Scenes from the Life of George Maciunas*, Regie: Jonas Mekas, Experimentalfilm, 36:46 min., USA 1992.

***Zeitspuren oder Vermessung eines Theaters* 2004.** *Zeitspuren oder Vermessung eines Theaters. Die Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz*, Regie: Jan Speckenbach, Dokumentarfilm, 91 min., Deutschland 2004.

3 Literatur und Internetquellen

Adorno 1997. Adorno, Theodor W.: »Der Artist als Statthalter«, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. 11: *Noten zur Literatur*, Frankfurt a. M. 1997, S. 114–126.

Adriani/Konnertz/Thomas 1994. Adriani, Götz/Konnertz, Winfried/Thomas, Karin: *Joseph Beuys*, Neuaufl., Köln 1994.

Albers 1999. Albers, Irene: »Scheitern als Chance – Die Kunst des Krisenexperiments«, in: *Die Dokumentation Chance 2000. Phänomen – Materialien – Chronologie*, hg. v. Johannes Finke u. Matthias Wulff, Agenbach 1999, S. 43–72.

Albers 2022. Albers, Irene: »Die Kunst des Krisenexperiments. Inszenierungen von Christoph Schlingensief (1999)«, in: *Arbeit am Bild. Christoph Schlingensief und die Tradition*, hg. v. Peter Scheinpflug u. Thomas Wortmann, Paderborn 2022, S. 211–244.

Allen 1995. Allen, Woody: *Bullets over Broadway. Eine Komödie. Drehbuch.* Aus dem Amerikanischen v. Jürgen Neu, Zürich 1995.

Alf Lechner Stiftung 2019. Alf Lechner Stiftung (Hg.): *Hermann Nitsch. Das Gesamtkunstwerk* (Ausst. Kat. Lechner Museum), Dortmund 2019.

Allgaier 2016. Allgaier, Elke: »Hartmut Rekort (unbek.). Fluxus-Internationale Festspiele Neuester Musik, 1962«, in: *Sammlung Digital*, Staatsgalerie Stuttgart; URL: https://www.staatsgalerie.de/g/sammlung/sammlung-digital/einzelansicht/sgs/werk/einzelansicht/1ACA97606AA24EB8AD8C1848ED319C3C.html (Zugriff: 1.8.2023).

Allison 2002. Allison, Rebecca: »9/11 wicked but a work of art, says Damien Hirst«, in: *The Guardian* vom 11. September 2002; URL: https://www.theguardian.com/uk/2002/sep/11/arts.september11 (Zugriff: 1.8.2023).

Altenberg/Bianchi 2001. Altenberg, Theo/Bianchi, Paolo: »Das Paradies Experiment. Ein Dialog über das Leben als Kommunarde, die Utopie des Zusammenlebens und sexuelle Kultur«, in: Theo Altenberg: *Die Utopie der freien Sexualität. Kommune Friedrichshof 1973–1978*, Wien 2001, S. 103–163.

Altenberg/Haldemann 2021. Altenberg, Theo/Haldemann, Matthias: »›Die Figuren sind wie aus Erdbrocken, wie aus rohem Fleisch‹«, in: *Du Magazin* 905 (2021), S. 30–37.

Altenberg/Schmitz 2017. Altenberg, Theo/Schmitz, Julia: »Der Körper als Instrument«, Interview, veröffentlicht am 19. April 2017 auf *www.schirn.de/magazin*; URL: https://www.schirn.de/magazin/interviews/interview_theo_altenberg_wiener_aktionismus_richard_gerstl/ (Zugriff: 1.8.2023).

Altenhof 2017. Altenhof, Eliza: »›zeige deine Wunde‹. Krankheit und Sterben im Spätwerk von Christoph Schlingensief«, in: *Krankheit, Sterben und Tod im Leben und Schreiben europäischer Schriftsteller*, Bd. 2: *Das 20. und 21. Jahrhundert*, hg. v. Roland Berbig, Richard Faber u. H. Christof Müller-Busch, Würzburg 2017, S. 259–272.

Anderson 1972. Anderson, Jarvis Lynn: *The Artist-Figure in Modern Drama*, Ann Arbor 1972.

Angele 2009. Angele, Michael: »Wer hat geil Krebs?«, in: *Der Freitag* vom 3. September 2009; URL: https://www.freitag.de/autoren/michael-angele/wer-hat-geil-krebs (Zugriff: 1.8.2023).

Anger 2012. Anger, Alfred: »Dokumente und zeitgenössische Urteile«, in: Ludwig Tieck: *Franz Sternbalds Wanderungen. Studienausgabe*, hg. v. Alfred Anger, bibl. erg. Ausgabe 1994, Stuttgart 2012, S. 485–534.

Annuss 2011. Annuss, Evelyn: »Christoph Schlingensiefs autobiographische Inszenierungen«, in: *Der Gesamtkünstler Christoph Schlingensief*, hg. v. Pia Janke u. Teresa Kovacs, Wien 2011, S. 291–304.

Aristoteles 1991. *Aristoteles Werke in deutscher Übersetzung*, Bd. 19: *Problemata physica*, hg., übers. und erl. v. Hellmut Flashar, Berlin 1991.

Aristoteles 2008. *Aristoteles Werke in deutscher Übersetzung*, Bd. 5: *Poetik*, hg. v. Hellmut Flashar, übers. u. erl. v. Arbogast Schmitt, Berlin 2008.

Arjomand 2016. Arjomand, Minou: »Christoph Schlingensief and Richard Wagner. #CheckTheirPrivilege«, in: *The Opera Quarterly* 32,1 (2016), S. 94–102.

Artaud 1970. Artaud, Antonin: *Œuvres complètes*, Bd. 4: *Le Théâtre et son double. Le Théâtre de Séraphin. Les Cenci*, Paris 1970.

Asholt 2013. Asholt, Wolfgang: »Surrealismus« (Art.), in: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, hg. v. Ansgar Nünning, 5., akt. u. erw. Aufl., Stuttgart/Weimar 2013, S. 727–729.

»Attitüden« 1814. »Attitüden« (Art.), in: *Conversations-Lexicon oder encyclopädisches Handwörterbuch für gebildete Stände*, Bd. 1, Leipzig/Altenburg 1814, S. 368–371.

Aubert 1998. Aubert, Maeva: »Presentation. Notes on the films«, in: Booklet zur Videokassette *Fluxus Fluxfilm Anthology*, Paris 1998, S. 24–42.

Ayass 2021. Ayass, Ruth: »Der dünne Boden der natürlichen Einstellung. Harold Garfinkels ›breaching procedures‹«, in: *Ethnomethodologie reloaded. Neue Werkinterpretationen und Theoriebeiträge zu Harold Garfinkels Programm*, hg. v. Jörg R. Bergmann u. Christian Meyer, Bielefeld 2021, S. 57–77.

Bachmann 1978. Bachmann, Ingeborg: »Frankfurter Vorlesungen. Probleme zeitgenössischer Dichtung«, in: dies.: *Werke*, Bd. 4: *Essays, Reden, vermischte Schriften, Anhang*, hg. v. Ellen Marga Schmidt u. Christine Koschel, München/Zürich 1978, S. 181–271.

Bächle 2014. Bächle, Thomas: »›Angst davor, nicht im eigenen Bild sterben zu dürfen‹ – Zu den Technologien des sterbenden Selbst und der Objektivierung des Todes am Beispiel von Christoph Schlingensief«, in: *Der Tod in Kultur und Medizin*, hg. v. Christian Hoffstadt, Franz Peschke, Michael Nagenborg u. Sabine Müller, Bochum/Freiburg 2014, S. 373–402.

Bailey 2016. Bailey, Peter J.: *The Reluctant Film Art of Woody Allen*, 2. Aufl., Lexington, Kentucky 2016.

Barthes 1980. Barthes, Roland: *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris 1980.

Baudrillard 2002. Baudrillard, Jean: *L'esprit du terrorisme*, Paris 2002.

Bauer 2004. Bauer, Otmar: *1968. autobiographische notizen zu wiener aktionismus, studentenrevolte, underground, kommune friedrichshof, mühl ottos sekte*, Wien 2004.

Bayer/Rühm 1967. Bayer, Konrad/Rühm, Gerhard: »scheissen und brunzen«, in: *Die Wiener Gruppe. Achleitner, Artmann, Bayer, Rühm, Wiener. Texte, Gemeinschaftsarbeiten, Aktionen*, hg. u. mit einem Vorw. v. Gerhard Rühm, Reinbek b. Hamburg 1967, S. 298f.

Behrendt 2009. Behrendt, Eva: »Freiheit zum lauten Denken. ›Der Zwischenstand der Dinge‹ – Schlingensief schärft seine Kunst«, in: *Theater heute* 50,1 (2009), S. 41f.

Behrendt 2010. Behrendt, Eva: »Das Leben geht bis zum Tod. Das Theater hat Christoph Schlingensief viel zu verdanken – und wird ihn schmerzlich vermissen«, in: *Theater heute* 51,10 (2010), S. 7.

Berka 2011. Berka, Roman: *Christoph Schlingensiefs Animatograph. Zum Raum wird hier die Zeit*, Wien/New York 2011.

Beuker 2010. Beuker, Brechtje: »The Fusion and Confusion of Art and Terror(ism): ›ATTA ATTA‹«, in: *Christoph Schlingensief. Art Without Borders*, hg. v. Tara Forrest u. Anna Teresa Scheer, Bristol/Chicago 2010, S. 137–151.

»Beurtheilungen neuer Schriften« 1817. »Beurtheilungen neuer Schriften«, in: *Abend-Zeitung* vom 26. Dezember 1817, o. S.

Beuys 1976. Beuys, Joseph: »Ich durchsuche Feldcharakter«, in: *Soziale Plastik. Materialien zu Joseph Beuys*, hg. v. Volker Harlan, Rainer Rappmann u. Peter Schata, Achberg 1976, S. 113.

Beuys 2000. Beuys, Joseph: *Das Geheimnis der Knospe zarter Hülle. Texte 1941–1986*, hg. v. Eva Beuys mit einem Vorw. v. Heiner Bastian, Bonn 2000.

Beuys 2015. Beuys, Joseph: *Mysterien für alle. Kleinste Aufzeichnungen*, Auswahl u. Nachwort v. Steffen Popp, Berlin 2015.

Beuys/Bongard 1992. »Letter from London. Joseph Beuys im Gespräch mit Willi Bongard«, in: *Joseph Beuys. Die Multiples. Werkverzeichnis der Auflagenobjekte und Druckgraphik 1965–1986*, hg. v. Jörg Schellmann, 7., neu bearb. Aufl., München 1992, S. 555–564.

Beuys/Dienst 1970. Beuys, Joseph/Dienst, Rolf-Gunter: »Interview«, in: Rolf-Gunter Dienst: *Noch Kunst. Neuestes aus deutschen Ateliers*, Düsseldorf 1970, S. 28–47.

Beuys/Filliou/König 1970. Beuys, Joseph/Filliou, Robert/König, Kasper: »Joseph Beuys«, in: Robert Filliou: *Lehren und Lernen als Aufführungskünste*, hg. v. Kasper König, Köln/New York 1970, S. 160–165.

Beuys/Hamilton 1997. »Interview between Joseph Beuys and Richard Hamilton«, in: *Joseph Beuys – Block Beuys. Der Block Beuys im Hessischen Landesmuseum Darmstadt*, hg. v. Eva Beuys, Wenzel Beuys u. Jessyka Beuys, gekürzte Sonderausg., München/Paris/London 1997, S. 7–16.

Beuys/Herbig 1980. Beuys, Joseph/Herbig, Jost: »Die Dinge haben ihre Sprache. Interview mit Joseph Beuys«, in: *Süddeutsche Zeitung* vom 26./27. Januar 1980.

Beuys/Herzogenrath 1973. Beuys, Joseph/Herzogenrath, Wulf: »Joseph Beuys«, in: *Selbstdarstellung. Künstler über sich*, hg. v. Wulf Herzogenrath, Düsseldorf 1973, S. 22–51.

Beuys/Lahann 1985. »Joseph Beuys. ›Ich bin ein ganz scharfer Hase‹«, in: Birgit Lahann: *Hausbesuche. Zu Gast bei Künstlern, Stars und Literaten*, Stuttgart 1985, S. 254–268.

Beuys/Lieberknecht 1971. »Auszüge aus einem längeren Tonbandinterview vom 29. September 1970 zwischen Joseph Beuys und Hagen Lieberknecht«, in: *Joseph Beuys – Sammlung Lutz Schirmer Köln* (Ausst. Kat. Kunstverein St. Gallen), St. Gallen 1971, S. 7–17.

Beuys/Mennekes 1996. »Joseph Beuys im Gespräch mit Friedhelm Mennekes«, in: Friedhelm Mennekes: *Joseph Beuys: Christus DENKEN*, Stuttgart 1996, S. 25–79.

Beuys/Pfister 1996. »Beuys im Gespräch mit Elisabeth Pfister«, in: Friedhelm Mennekes: *Joseph Beuys: Christus DENKEN*, Stuttgart 1996, S. 81–89.

Beuys/Rappmann 1976. Rappmann, Rainer: »Interview mit Joseph Beuys«, in: *Soziale Plastik. Materialien zu Joseph Beuys*, hg. v. Volker Harlan, Rainer Rappmann u. Peter Schata, Achberg 1976, S. 10–25.

Beuys/Schellmann/Klüser 1992. Beuys, Joseph/Schellmann, Jörg/Klüser, Bernd: »Fragen an Joseph Beuys«, in: *Joseph Beuys. Die Multiples. Werkverzeichnis der Auflagenobjekte und Druckgraphik 1965–1986*, hg. v. Jörg Schellmann, 7., neu bearb. Aufl., München 1992, S. 9–28.

Beuys/Schwebel 1979. »Gespräch mit Joseph Beuys«, in: Horst Schwebel: *Glaubwürdig. Fünf Gespräche über heutige Kunst und Religion mit Joseph Beuys, Heinrich Böll, Herbert Falken, Kurt Marti, Dieter Wellershoff*, München 1979, S. 15–42.

Beuys/Seidenfaden 1976. Beuys, Joseph/Seidenfaden, Ingrid: »Der Mann mit Hut zeigt seine Wunden. Inszenator Joseph Beuys stellt Objekte unter der Maximilianstraße ab«, in: *Abendzeitung* vom 13. Februar 1976.

Beuys/Waberer 1990. Beuys, Joseph/Waberer, Keto von: »Das Nomadische spielt eine Rolle von Anfang an. Interview mit Joseph Beuys«, in: *Joseph Beuys. Eine Innere Mongolei. Dschingis Khan – Schamanen – Aktricen. Ölfarben, Wasserfarben und Bleistiftzeichnungen aus der Sammlung van der Grinten* (Ausst. Kat. Kestner-Gesellschaft), hg. v. Carl Haenlein, Hannover 1990, S. 197–221.

Beyer et al. 2011. »›Schlingensief war Opernkomponist‹. Gespräch mit Barbara Beyer, Jörg van der Horst, Thomas Wördehoff, moderiert von Pia Janke«, in: *Der Gesamtkünstler Christoph Schlingensief*, hg. v. Pia Janke u. Teresa Kovacs, Wien 2011, S. 164–176.

Bezzola 1997. Bezzola, Tobia: »Denken«, in: *Beuysnobiscum*, hg. v. Harald Szeemann, Amsterdam/Dresden 1997, S. 85–88.

Bezzola 1997 a. Bezzola, Tobia: »Steiner, Rudolf (1861–1925)«, in: *Beuysnobiscum*, hg. v. Harald Szeemann, Amsterdam/Dresden 1997, S. 329–331.

Bienert 2003. Bienert, Michael: »Melancholie in Aktion« [2003], Theaterrezension auf *www.text-der-stadt.de*; URL: http://www.text-der-stadt.de/atta.html (Zugriff: 1.8.2023).

Biesenbach 2013. Biesenbach, Klaus: »Christoph Schlingensief«, in: *Christoph Schlingensief* (Ausst. Kat. MoMa PS1/KW Institute for Contemporary Art), hg. v. dems., KW Institute for Contemporary Art, Anna-Catharina Gebbers, Aino Laberenz u. Susanne Pfeffer, Köln/London 2013, S. 20–30.

Birkenhauer 2008. Birkenhauer, Theresia: »Die Zeit des Textes im Theater«, in: *Dramatische Transformationen. Zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater*, hg. v. Stefan Tigges, Bielefeld 2008, S. 247–261.

Birkner 2005. Birkner, Nina: »›Wo steht der Künstler momentan? Irgendwo wohl, oder, klar.‹ Zu Uwe Japps Überblick über ›Das deutsche Künstlerdrama. Von der Aufklärung bis zur Gegenwart‹«, Rezension, veröffentlicht am 1. Januar 2005 auf *www.literaturkritik.de*; URL: https://literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=7766 (Zugriff: 1.8.2023).

Birkner 2009. Birkner, Nina: *Vom Genius zum Medienästheten. Modelle des Künstlerdramas im 20. Jahrhundert*, Tübingen 2009.

Bloch 2016. Bloch, Natalie: »Schlingensief, das Operndorf und Afrika. Inszenierungen eines komplexen Verhältnisses«, in: *Theater und Ethnologie. Beiträge zu einer produktiven Beziehung*, hg. v. ders. u. Dieter Heimböckel, Tübingen 2016, S. 113–125.

Bock 2014. Bock, John: *Meechfieber. Gesammelte Texte 1992–2013*, Köln 2014.

Boehlen 1997. Boehlen, Marc: »Plastik« (Art.), in: *Beuysnobiscum*, hg. v. Harald Szeemann, Amsterdam/Dresden 1997, S. 286–288.

G. Böhme 2013. Böhme, Gernot: *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, 7., erw. u. überarb. Aufl., Frankfurt a. M. 2013.

H. Böhme 2012. Böhme, Hartmut: *Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne*, 3. Aufl., Reinbek b. Hamburg 2012.

Bösl 2019. Bösl, Laura Caroline: »Fluxus Intermedia«, in: *Fluxus* (Ausst. Kat.), hg. v. Museum Ulm, Ulm 2019, S. 13–20.

Böttiger 1814. Böttiger, Karl August: »Pantomimische Vorstellungen der Händel-Schütz in Dresden«, in: *Morgenblatt für gebildete Stände* vom 27. Juni bis 4. Juli 1814, S. 607, 611, 615, 619, 627f. u. 631f.

Böttiger 1817. Böttiger, Karl August: »Chronik der Königl. Schaubühne zu Dresden«, in: *Abend-Zeitung* vom 4. bis 6. Januar 1817, o. S.

Bonnet 2008. Bonnet, Anne-Marie: *Kunst der Moderne. Kunst der Gegenwart. Herausforderung und Chance*, 2., unveränd. Neuaufl., Köln 2008.

Borer 1996. Borer, Alain: »Beweinung des Joseph Beuys«, in: *Joseph Beuys. Eine Werkübersicht 1945–1985*, hg. v. Lothar Schirmer, München 1996, S. 11–35.

Brandstetter 1998. Brandstetter, Gabriele: »Selbst-Beschreibung. Performance und Bild«, in: *Theater seit den 60er Jahren. Grenzgänge der Neo-Avantgarde*, hg. v. Erika Fischer-Lichte, Friedemann Kreuder u. Isabel Pflug, Tübingen/Basel 1998, S. 92–134.

Brandl-Risi 2003. Brandl-Risi, Bettina: »Wahlverwandtschaften. Zur Theatralisierung von Bildern und Texten im ›tableau vivant‹«, in: *Formzitat und Intermedialität*, hg. v. Andreas Böhn, St. Ingbert 2003, S. 183–208.

Brandl-Risi 2014. Brandl-Risi, Bettina: »Tableau vivant« (Art.), in: *Metzler Lexikon Theatertheorie*, hg. v. Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch u. Matthias Warstat, 2., akt. u. erw. Aufl., Stuttgart/Weimar 2014, S. 350–352.

Brandt 1995. Brandt, Sylvia: *BRAVO! & BUM BUM! Neue Produktions- und Rezeptionsformen im Theater der historischen Avantgarde: Futurismus, Dada und Surrealismus. Eine vergleichende Untersuchung*, Frankfurt a. M./Berlin/Bern/New York/Paris/Wien 1995.

G. C. Braun 1824. Braun, Georg Christian: *Der Schmied von Antwerpen. Ein Künstlerdrama in zwey Akten*, Nürnberg 1824.

K. Braun 1999. Braun, Kerstin: *Der Wiener Aktionismus. Positionen und Prinzipien*, Wien/Köln/Weimar 1999.

Breig 1989. Breig, Werner: »Heinrich Schütz«, in: *Schütz-Jahrbuch* 11 (1989), S. 53–68.

Breton 1985. Breton, André: *Manifestes du surréalisme*, Paris 1985.

Briegleb 2007. Briegleb, Till: »Operation Zeichensturm. Jonathan Meese darf in der Berliner Volksbühne den Künstler performen, der er vielleicht ist«, in: *Theater heute* 48,3 (2007), S. 14–17.

Brincken 2011. Brincken, Jörg von: »Geschundene Körper. Zur Grausamkeit von Gewaltbildern auf dem Theater«, in: *SpielArten. Perspektiven auf Gegenwartstheater*, hg. v. dems., Jürgen Schläder u. Tobias Staab, Berlin 2011, S. 64–69.

Brock 1983. Brock, Bazon: »Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Pathosformeln und Energiesymbole zur Einheit von Denken, Wollen und Können«, in: *Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800* (Ausst. Kat. Kunsthaus Zürich), hg. v. Harald Szeemann, Aarau/Frankfurt a. M. 1983, S. 22–39.

Brock 1999. Brock, Bazon: »Jungfrauenzeugung und Junggesellenmaschine. Von der Gottwerdung des Menschen und der Menschwerdung Gottes«, in: *Junggesellenmaschinen*, hg. v. Hans Ulrich Reck u. Harald Szeemann, erw. Neuausg., Wien 1999, S. 133–141.

Brock 2003. Brock, Bazon: »Ewigkeit als Chance«, in: *Ausbruch der Kunst. Politik und Verbrechen II*, hg. v. Carl Hegemann, Berlin 2003, S. 40–55.

Brucher 2013. Brucher, Rosemarie: *Subjektermächtigung und Naturunterwerfung. Künstlerische Selbstverletzung im Zeichen von Kants Ästhetik des Erhabenen*, Bielefeld 2013.

Bürger 1971. Bürger, Peter: *Der französische Surrealismus. Studien zum Problem der avantgardistischen Literatur*, Frankfurt a. M. 1971.

Bürger 1974. Bürger, Peter: *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt a. M. 1974.

Bürger 1987. Bürger, Peter: »Der Alltag, die Allegorie und die Avantgarde. Bemerkungen mit Rücksicht auf Joseph Beuys«, in: *Postmoderne. Alltag, Allegorie und Avantgarde*, hg. v. dems. u. Christa Bürger, Frankfurt a. M. 1987, S. 196–212.

Burke 1767. Burke, Edmund: *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful. The fifth Edition. With an introductory Discourse concerning Taste, and several other Additions*, London 1767.

Caduff/Vedder 2017. Caduff, Corina/Vedder, Ulrike: »Schreiben über Sterben und Tod«, in: *Gegenwart schreiben. Zur deutschsprachigen Literatur 2000–2015*, hg. v. dens., Paderborn 2017, S. 115–124.

Calabrese 2006. Calabrese, Omar: *Die Geschichte des Selbstporträts*. Aus dem Italienischen übertr. v. Elisabeth Wünsche-Werdehausen, München 2006.

Carrouges 1954. Carrouges, Michel: *Les machines célibataires*, Paris 1954.

Carrouges 1999. Carrouges, Michel: »Gebrauchsanweisung«, in: *Junggesellenmaschinen*, hg. v. Hans Ulrich Reck u. Harald Szeemann, erw. Neuausg., Wien 1999, S. 74–105.

Castorf 2002. Castorf, Frank: »Nicht Realismus, sondern Realität«, in: *Einbruch der Realität. Politik und Verbrechen*, hg. v. Carl Hegemann, Berlin 2002, S. 71–79.

Chamberlain 2021. Chamberlain, Colby: »Prescribed Performances: Fluxus and Disability«, in: *October* 177 (2021), S. 24–51.

Chion 1999. Chion, Michel: *The Voice in Cinema*, hg. u. übers. v. Claudia Gorbman, New York 1999.

Christophersen 2021. Christophersen, Alf: *Die Kunst des Unsichtbaren. Ethik – Beuys – Ästhetik*, Bonn 2021.

»Chronik der Frankfurter National-Bühne« 1826. »Chronik der Frankfurter National-Bühne«, in: *Iris. Unterhaltungsblatt für Freunde des Schönen und Nützlichen* vom 12. und 19. März 1826, S. 203f. u. 223f.

»Chronik der Frankfurter Schau-Bühne« 1826. »Chronik der Frankfurter Schau-Bühne«, in: *Iris. Unterhaltungsblatt für Freunde des Schönen und Nützlichen* vom 10. Dezember 1826, S. 984.

Clair 1998. Clair, Jean: *Die Verantwortung des Künstlers. Avantgarde zwischen Terror und Vernunft.* Aus dem Französischen v. Ronald Voullié, Köln 1998.

Collins 1940. Collins, Ralph Stokes: *The Artist in Modern German Drama*, Baltimore 1940.

»Correspondenz-Nachricht« 1819. »Correspondenz-Nachricht«, in: *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode* vom 27. Mai 1819, S. 502f.

Crăciun 2008. Crăciun, Ioana: *Historische Dichtergestalten im zeitgenössischen deutschen Drama. Untersuchungen zu Theaterstücken von Tankred Dorst, Günter Grass, Martin Walser und Peter Weiss*, Heidelberg 2008.

»Das Gespräch. Joseph Beuys« 1982. »Das Gespräch. Joseph Beuys«, in: *Logos. Meinungen zum Zeitgeschehen* 3,6 (1982), S. 3f.

Dauven-van Knippenberg 2013. Dauven-van Knippenberg, Carla: »Christoph Schlingensief und das Schauspiel des Mittelalters: Beobachtungen«, in: *European Medieval Drama* 17 (2013), S. 141–161.

Davis 2015. Davis, Jack: »Through Performance to Social Justice: Schlingensief's Narcissistic Sociality«, in: *Envisioning Social Justice in Contemporary German Culture*, hg. v. Jill E. Twark u. Axel Hildebrandt, Rochester, New York 2015, S. 205–226.

Deck 2008. Deck, Jan: »Zur Einleitung: Rollen des Zuschauers im postdramatischen Theater«, in: *Paradoxien des Zuschauens. Die Rolle des Publikums im zeitgenössischen Theater*, hg. v. dems. u. Angelika Sieburg, Bielefeld 2008, S. 9–19.

Deetjen 1926/1928. Deetjen, Werner: »Künstlerdrama« (Art.), in: *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, Bd. 2, hg. v. Paul Merker u. Wolfgang Stammler, Berlin 1926/1928, S. 169–172.

Degeling 2018. Degeling, Jasmin: »Dramaturgie der Sorge und Ästhetik des Pathos. Christoph Schlingensiefs *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir*«, in: *Das Theater der Ruhrtriennale. Die ersten sechzehn Jahre*, hg. v. Guido Hiss, Robin Junicke, Monika Woitas u. Sarah Heppekausen, Oberhausen 2018, S. 189–195.

Degeling 2018 a. Degeling, Jasmin: »Kritisches Leben: Schlingensiefs Selbstsorge«, in: *Theater als Kritik. Theorie, Geschichte und Praktiken der Ent-Unterwerfung*,

hg. v. Olivia Ebert, Eva Holling, Nikolaus Müller-Schöll, Philipp Schulte, Bernhard Siebert u. Gerald Siegmund, Bielefeld 2018, S. 241–249.

Degeling 2019. Degeling, Jasmin: »Heilung durch Kunst? Schlingensiefs Reenactments der Avantgarden der Performancekunst (Ball, Brus, Beuys und Nitsch)«, in: *Christoph Schlingensief und die Avantgarde*, hg. v. Lore Knapp, Sven Lindholm u. Sarah Pogoda, Paderborn 2019, S. 173–190.

Degeling 2021. Degeling, Jasmin: *Medien der Sorge, Techniken des Selbst. Praktiken des Über-sich-selbst-Schreibens bei Schlingensief und Jelinek*, Marburg 2021.

Deleuze / Guattari 1992. Deleuze, Gilles / Guattari, Félix: *Kapitalismus und Schizophrenie*, Bd. 2: *Tausend Plateaus*. Aus dem Französischen übers. v. Gabriele Ricke u. Ronald Vouillié, Berlin 1992.

Dercon 2011. Dercon, Chris: »Kameraden«, in: *Christoph Schlingensief. Deutscher Pavillon 2011. 54. Internationale Kunstausstellung – La Biennale di Venezia* (Ausst. Kat.), hg. v. Susanne Gaensheimer, Köln 2011, S. 173–181.

De Simoni 2009. De Simoni, Christian: »Betroffenheitsgesten in politischen, publizistischen und literarischen Antworten auf 9/11«, in: *9/11 als kulturelle Zäsur. Repräsentationen des 11. September 2001 in kulturellen Diskursen, Literatur und visuellen Medien*, hg. v. Sandra Poppe, Thorsten Schüller u. Sascha Seiler, Bielefeld 2009, S. 81–99.

Detering 2007. Detering, Heinrich: »Kunstreligion und Künstlerkult«, in: *Georgia Augusta. Wissenschaftsmagazin der Georg-August-Universität Göttingen* Heft 5 (2007), S. 124–133; URL: https://www.uni-goettingen.de/de/document/download/caca49ac129ae76a19c602655d34e571.pdf/WWW-Georgia-Ausgabe5-Mai2007-end.pdf (Zugriff: 1.8.2023).

»Deutschland« 1816. »Deutschland«, in: *Beilage zur Allgemeinen Zeitung* vom 27. Dezember 1816, S. 657.

Diederichsen 2011. Diederichsen, Diedrich: »Diskursverknappungsbekämpfung, vergebliche Intention und negatives Gesamtkunstwerk: Christoph Schlingensief und seine Musik«, in: *Christoph Schlingensief. Deutscher Pavillon 2011. 54. Internationale Kunstausstellung – La Biennale di Venezia* (Ausst. Kat.), hg. v. Susanne Gaensheimer, Köln 2011, S. 183–190.

Diederichsen 2020. Diederichsen, Diedrich: »Kommunikation, Komposition, Kollektiv«, Nachwort, in: Christoph Schlingensief: *Kein falsches Wort jetzt. Gespräche*, hg. v. Aino Laberenz, Köln 2020, S. 307–314.

Diers/Blunck/Obrist 2013. Diers, Michael/Blunck, Lars/Obrist, Hans Ulrich (Hg.): *Das Interview. Formen und Foren des Künstlergesprächs*, Hamburg 2013.

Diez 2008. Diez, Georg: »›Ich habe den Tod gespürt, er saß in mir. Ich habe gekämpft‹. Christoph Schlingensief«, in: *Süddeutsche Zeitung Magazin* 38 (2008), S. 30–36.

Dixon/Foster 2002. Dixon, Wheeler Winston/Foster, Gwendolyn Audrey: »Introduction: Toward a New History of the Experimental Cinema«, in: *Experimental Cinema, The Film Reader*, hg. v. dens., London/New York 2002, S. 1–16.

Dössel 2009. Dössel, Christine: »Der Himmel kann warten. ›Ich gieße eine soziale Plastik aus meiner Krankheit‹: Christoph Schlingensief feiert mit ›Mea Culpa‹ seinen Lebenswillen am Wiener Burgtheater«, in: *Süddeutsche Zeitung* vom 23. März 2009; URL: https://www.sueddeutsche.de/kultur/schlingensief-mea-culpa-der-himmel-kann-warten-1.400580-0 (Zugriff: 1.8.2023).

Dogramaci 2018. Dogramaci, Burcu: *Fotografie der Performance. Live Art im Zeitalter ihrer Reproduzierbarkeit*, Paderborn 2018.

Dreher 2001. Dreher, Thomas: *Performance Art nach 1945. Aktionstheater und Intermedia*, München 2001.

Dreschke et al. 2016. Dreschke, Anja/Huynh, Ilham/Knipp, Raphaela/Sittler, David: »Einleitung«, in: *Reenactments. Medienpraktiken zwischen Wiederholung und kreativer Aneignung*, hg. v. dens., Bielefeld 2016, S. 9–23.

Drühl 2001. Drühl, Sven: »Düstere Legenden. Vom Mythos des Suizids und der Autoamputation in der Aktionskunst«, in: *Kunstforum International* 153 (2001), S. 74–82.

»›Ein großartiger Wachrüttler‹« 2010. »›Ein großartiger Wachrüttler‹. Reaktionen auf Schlingensiefs Tod«, in: *Spiegel Kultur* vom 21. August 2010; URL: https://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/reaktionen-auf-schlingensiefs-tod-ein-grossartiger-wachruettler-a-713097.html (Zugriff: 1.8.2023).

Elizondo 1969. Elizondo, Salvador: *Farabeuf oder die Chronik eines Augenblicks*. Aus dem Spanischen v. Ursula Pfisterer, München 1969.

»Enquête: Le suicide est-il une solution?« 1925. »Enquête: Le suicide est-il une solution?«, in: *La Révolution Surréaliste* 2 (1925), S. 8–15.

Esser 2012. Esser, Werner: »George Maciunas. Der Mann, der Fluxus sein Gesicht gab. Eine Skizze«, in: *Fluxus! ›Antikunst‹ ist auch Kunst* (Ausst. Kat.), hg. v. Staatsgalerie Stuttgart, Köln 2012, S. 12–27.

Faber/Krech 2001. Faber, Richard/Krech, Volkhard: »Einleitung«, in: *Kunst und Religion im 20. Jahrhundert*, hg. v. dens., Würzburg 2001, S. 7–18.

Fassio 2021. Fassio, Marcella: *Das literarische Weblog. Praktiken, Poetiken, Autorschaften*, Bielefeld 2021.

Fetscher 2001/2010. Fetscher, Justus: »Fragment« (Art.), in: *Ästhetische Grundbegriffe. Studienausgabe*, Bd. 2, hg. v. Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhart Steinwachs u. Friedrich Wolfzettel, Stuttgart/Weimar 2001/2010, S. 551–588.

Finke/Wulff 1999. Finke, Johannes/Wulff, Matthias (Hg.): *Die Dokumentation Chance 2000. Phänomen – Materialien – Chronologie*, Agenbach 1999.

Fischer-Lichte 1997. Fischer-Lichte, Erika: *Die Entdeckung des Zuschauers. Paradigmenwechsel auf dem Theater des 20. Jahrhunderts*, Tübingen/Basel 1997.

Fischer-Lichte 1998. Fischer-Lichte, Erika: »Die Entdeckung des Performativen. Verwandlung als ästhetische Kategorie. Zur Entwicklung einer neuen Ästhetik des Performativen«, in: *Theater seit den 60er Jahren. Grenzgänge der Neo-Avantgarde*, hg. v. ders., Friedemann Kreuder u. Isabel Pflug, Tübingen/Basel 1998, S. 21–91.

Fischer-Lichte 2004. Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a. M. 2004.

Fornoff 2004. Fornoff, Roger: *Die Sehnsucht nach dem Gesamtkunstwerk. Studien zu einer ästhetischen Konzeption der Moderne*, Hildesheim/Zürich/New York 2004.

Forrest/Scheer 2010. Forrest, Tara/Scheer, Anna Teresa (Hg.): *Christoph Schlingensief. Art Without Borders*, Bristol/Chicago 2010.

Forrest/Scheer 2010 a. Forrest, Tara/Scheer, Anna Teresa: »Background, Inspiration, Contexts«, in: *Christoph Schlingensief. Art Without Borders*, hg. v. dens., Bristol/Chicago 2010, S. 5–22.

Fouqué 1811. Fouqué, Friedrich de la Motte: »Correggio. Tragödie von Oehlenschläger«, in: ders.: *Gefühle, Bilder und Ansichten. Kleine prosaische Schriften*, 1. Bändchen, Leipzig 1811, S. 173–177.

Frank 1991. Frank, Peter: »Kunst um des Lebens willen: Der Einfluß von Fluxus auf die zeitgenössische Kultur«, in: *Kunstforum International* 115 (1991), S. 216–224.

Fraser 2013. Fraser, Andrea: *Texte, Skripte, Transkripte*, hg. v. Carla Cugini, Köln 2013.

Freud 1922. Freud, Sigmund: *Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker*, 3. Aufl., Leipzig/Wien/Zürich 1922.

Freud 1924. Freud, Sigmund: »Das Interesse an der Psychoanalyse«, in: *Gesammelte Schriften von Sigmund Freud*, Bd. 4, hg. v. Anna Freud, Otto Rank u. A. J. Storfer, Leipzig/Wien/Zürich 1924, S. 311–343.

Freytag 1863. Freytag, Gustav: *Die Technik des Dramas*, Leipzig 1863.

Friedman 1991. Friedman, Ken: »Wer ist Fluxus?«, in: *Kunstforum International* 115 (1991), S. 189–195.

Friedman 1998. Friedman, Ken: »Introduction: A Transformative Vision of Fluxus«, in: *The Fluxus Reader*, hg. v. dems., Chichester 1998, S. VIII–X.

Friedman 1998 a. Friedman, Ken: »Fluxus and Company«, in: *The Fluxus Reader*, hg. v. dems., Chichester 1998, S. 237–253.

Gaensheimer 2011. Gaensheimer, Susanne (Hg.): *Christoph Schlingensief. Deutscher Pavillon 2011. 54. Internationale Kunstausstellung – La Biennale di Venezia* (Ausst. Kat.), Köln 2011.

Gaensheimer 2011 a. Gaensheimer, Susanne: »Vorwort«, in: *Christoph Schlingensief. Deutscher Pavillon 2011. 54. Internationale Kunstausstellung – La Biennale di Venezia* (Ausst. Kat.), hg. v. ders., Köln 2011, S. 19–25.

Garfinkel 2020. Garfinkel, Harold: *Studien zur Ethnomethodologie*, hg. v. Erhard Schüttpelz, Anne Warfield Rawls u. Tristan Thielmann. Aus dem Englischen v. Brigitte Luchesi, Frankfurt a. M./New York 2020.

Gebbers o. J. Gebbers, Anna-Catharina: »Stoffwechsel des Risikos. Attaistische Kunst. Objekte von Christoph Schlingensief«, veröffentlicht auf *www.schlingensief.com*; URL: https://www.schlingensief.com/downloads/gebbers.pdf (Zugriff: 1.8.2023).

Gebbers 2011. Gebbers, Anna-Catharina: »Nachwort«, in: Kaspar Mühlemann: *Christoph Schlingensief und seine Auseinandersetzung mit Joseph Beuys*, Frankfurt a. M. 2011, S. 133–140.

Gebbers 2013. Gebbers, Anna-Catharina: »Ich und die Wirklichkeit«, in: *Christoph Schlingensief* (Ausst. Kat. MoMa PS1/KW Institute for Contemporary Art), hg. v. ders., KW Institute for Contemporary Art, Klaus Biesenbach, Aino Laberenz u. Susanne Pfeffer, Köln/London 2013, S. 44–53.

Geisenberger 1999. Geisenberger, Jürgen: *Joseph Beuys und die Musik*, Marburg 1999.

Gelshorn 2010. Gelshorn, Julia: »The Making of the Artist. Das Atelier als Ort männlicher Selbsterschaffung«, in: *Topos Atelier. Werkstatt und Wissensform*, hg. v. Michael Diers u. Monika Wagner, Berlin 2010, S. 93–110.

Gempart/Kovacs 2011. »›Es war ein Aufreißen anderer Welten‹. Michael Gempart im Gespräch mit Teresa Kovacs«, in: *Der Gesamtkünstler Christoph Schlingensief*, hg. v. Pia Janke u. Teresa Kovacs, Wien 2011, S. 256–261.

Genet 1990. Genet, Jean: »Lettre à Jean-Jaques Pauvert«, in: ders.: *Fragments … et autres textes*, Paris 1990, S. 101–107.

Genette 1989. Genette, Gérard: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Mit einem Vorw. v. Harald Weinrich. Aus dem Französischen v. Dieter Hornig, Frankfurt a. M./New York/Paris 1989.

Gilles 2009. Gilles, Catherina: *Kunst und Nichtkunst. Das Theater von Christoph Schlingensief*, Würzburg 2009.

Gieseke/Markert 1996. Gieseke, Frank/Markert, Albert: *Flieger, Filz und Vaterland. Eine erweiterte Beuys Biografie*, Berlin 1996.

Glauner 2003. Glauner, Max: »Wie ein Hund … Kynische Bilderstörung. Anmerkungen zu Christoph Schlingensiefs ›Atta Atta – Die Kunst ist ausgebrochen!‹ an der Berliner Volksbühne«, in: *Der Freitag* vom 7. Februar 2003; URL: https://www.freitag.de/autoren/mglauner/wie-ein-hund (Zugriff: 1.8.2023).

Göbler 2009. Göbler, Frank (Hg.): *Das Künstlerdrama als Spiegel ästhetischer und gesellschaftlicher Tendenzen*, Tübingen 2009.

Göpfert 2003. Göpfert, Peter Hans: »Onanie mit Wiener Würstchen«, in: *Berliner Morgenpost* vom 25. Januar 2003; URL: https://www.morgenpost.de/printarchiv/kultur/article102179326/Onanie-mit-Wiener-Wuerstchen.html (Zugriff: 1.8.2023).

Goethe 1789. Goethe, Johann Wolfgang: »Künstlers Erdewallen. Drama«, in: *Goethe's Schriften*, Bd. 8, Leipzig 1789, S. 287–296.

Goethe 1981. Goethe, Johann Wolfgang: *Dramatische Dichtungen III*, hg. v. Erich Trunz, 9., neubearb. Aufl., München 1981.

Goethe 1994. Goethe, Johann Wolfgang: *Sämtliche Werke*, Bd. 34: *Napoleonische Zeit. Briefe, Tagebücher und Gespräche vom 10. Mai 1805 bis 6. Juni 1816. Teil II: Von 1812 bis zu Christianes Tod*, hg. v. Rose Unterberger, Frankfurt a. M. 1994.

Goetz 1999. Goetz, Rainald: *Abfall für alle. Roman eines Jahres*, 2. Aufl., Frankfurt a. M. 1999.

Goetz 2001. Goetz, Rainald: *Jahrzehnt der schönen Frauen. Krank und kaputt – 1999 und 2000 – Taggedichte und Interviews*, Berlin 2001.

Goffman 1980. Goffman, Erving: *Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen*, übers. v. Hermann Vetter, Frankfurt a. M. 1980.

Goldblat 2004. Goldblat, Karl Iro: »Die Kommune/Eine Chronologie«, in: *Otto Muehl. Leben / Kunst / Werk. Aktion, Utopie, Malerei 1960–2004* (Ausst. Kat. MAK Wien), hg. v. Peter Noever, Köln 2004, S. 195–209.

Goldschmidt 1925. Goldschmidt, Helene: *Das deutsche Künstlerdrama von Goethe bis R. Wagner*, Weimar 1925.

Gorsen 1987. Gorsen, Peter: *Sexualästhetik. Grenzformen der Sinnlichkeit im 20. Jahrhundert*, Reinbek b. Hamburg 1987.

Gorsen 2004. Gorsen, Peter: »Die verlorene Utopie, das festgehaltene Leben. Otto Muehl redivivus«, in: *Otto Muehl. Leben / Kunst / Werk. Aktion, Utopie, Malerei 1960–2004* (Ausst. Kat. MAK Wien), hg. v. Peter Noever, Köln 2004, S. 11–15.

Grabbe 1827. Grabbe, Christian Dietrich: »Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung. Ein Lustspiel in drei Aufzügen«, in: ders.: *Dramatische Dichtungen*, Bd. 2, Frankfurt a. M. 1827, S. 53–190.

Gröger 2008. Gröger, Anita: »Johann Ludwig Deinhardsteins Künstlerdrama *Salvator Rosa*. Die klassizistische Überformung einer romantischen Vorlage«, in: *Salvator Rosa in Deutschland. Studien zu seiner Rezeption in Kunst, Literatur und Musik*, hg. v. Achim Aurnhammer, Günter Schnitzler u. Mario Zanucchi, Freiburg i. Br./Berlin/Wien 2008, S. 291–313.

Gries 1971. Gries, Frauke: »Eine unbeachtet gebliebene Rezension von Ludwig Tieck. ›Belisar, Trauerspiel in fünf Akten von Ed. v. Schenk‹«, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 90 (1971), S. 191–199.

Gronau 2014. Gronau, Barbara: »Aktion« (Art.), in: *Metzler Lexikon Theatertheorie*, hg. v. Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch u. Matthias Warstat, 2., akt. u. erw. Aufl., Stuttgart/Weimar 2014, S. 1–4.

Grossegger 2006. Grossegger, Elisabeth: »Schauplatz Text. Textrelationen im zeitgenössischen Theater«, in: *Schauplatz Kultur – Zentraleuropa. Transdisziplinäre Annäherungen*, hg. v. ders., Johannes Feichtinger, Gertraud Marinelli-König, Peter Stachel u. Heidemarie Uhl, Innsbruck 2006, S. 379–387.

Groys 2003. Groys, Boris: »Terror als Beruf«, in: *Ausbruch der Kunst. Politik und Verbrechen II*, hg. v. Carl Hegemann, Berlin 2003, S. 125–148.

Groys 2010. Groys, Boris: »Sprachversagen. Zur Arbeit des Künstlers und Theatermachers Christoph Schlingensief«, in: *Lettre International* 90 (2010), S. 114–116.

Groys/Hegemann 2004. »Wir sind die Welt. Wir sind die Künstler. Boris Groys nach Schlingensiefs Parsifalpremiere in Bayreuth, 26. Juli 2004. Gespräch mit Carl Hegemann«, in: *Theater ALS Krankheit*, hg. v. Carl Hegemann, Berlin 2004, S. 6–16.

Gurkowitsch 2006. Gurkowitsch, Wladimir: »Erzählung eines Historikers von der Krim für einheimische und deutsche Leser. Simferopol, den 4.9.2001«, in: *Jörg Herold – Zeugnisse und Schriften der Reise eines Dokumentararchäologen 2000–5* (Ausst. Kat. Städtische Galerie Wolfsburg/Bielefelder Kunstverein), hg. v. Susanne Pfleger u. Jörg Herold, Ostfildern-Ruit 2006, S. 3.23–3.25; URL: https://eigen-art.com/files/jh_zeugnisse_und_schriften2000-2005.pdf (Zugriff: 1.8.2023).

Haas 2009. Haas, Birgit: »Editorial. Dramenpoetik 2007 – Wohin geht das deutschsprachige Drama?«, in: *Dramenpoetik 2007. Einblicke in die Herstellung des Theatertextes*, hg. v. ders., Hildesheim/Zürich/New York 2009, S. 7–32.

Haberpeuntner 2021. Haberpeuntner, Birgit: »Anthropophagische Autorschaft«, in: *Plurale Autorschaft* (*Alexander Kluge Jahrbuch* 7), hg. v. ders., Christian Schulte u. Melanie Konrad, Göttingen 2021, S. 199–218.

A. Hansen 1991. Hansen, Al: »How we met. Notizen zu einem Heft mit dem Titel ›Maciunas und Fluxus‹«, in: *Kunstforum International* 115 (1991), S. 120–123.

M. Hansen 2010. Hansen, Mathias: »Die Lieder« (Art.), in: *Mahler Handbuch*, hg. v. Bernd Sponheuer u. Wolfram Steinbeck, Stuttgart/Weimar 2010, S. 168–216.

Harlan/Koepplin/Velhagen 1991. Harlan, Volker/Koepplin, Dieter/Velhagen, Rudolf (Hg.): *Joseph Beuys-Tagung. Basel 1.–4. Mai 1991*, Basel 1991.

Harlan 2011. Harlan, Volker: *Was ist Kunst? Werkstattgespräch mit Beuys*, 7. Aufl., Stuttgart 2011.

Harren 2020. Harren, Natilee: *Fluxus Forms. Scores, Multiples, and the Eternal Network*, Chicago/London 2020.

Hartinger et al. 2011. »›Mein Assistent des Verschwindens‹. Gespräch mit Dorothee Hartinger, Joachim Lux, Monika Meister, moderiert von Pia Janke«, in: *Der Gesamtkünstler Christoph Schlingensief*, hg. v. Pia Janke u. Teresa Kovacs, Wien 2011, S. 404–413.

Hartung 2011. Hartung, Ulrike: »Das ›multimediale Fragment-Kunstwerk‹: Christoph Schlingensiefs *Parsifal*«, in: *Mitten im Leben. Musiktheater von der Oper zur Everyday Performance*, hg. v. Anno Mungen, Würzburg 2011, S. 317–336.

Hartung 2019. Hartung, Ulrike: »Zwischen Readymade und ›Einbruch des Realen‹. Das postdramatische Musiktheater von Christoph Schlingensief«, in: *Christoph Schlingensief und die Avantgarde*, hg. v. Lore Knapp, Sven Lindholm u. Sarah Pogoda, Paderborn 2019, S. 205–216.

Haslinger 2000. Haslinger, Regina: »Die Erinnerung der Kunst an das Tier«, in: *Herausforderung Tier von Beuys bis Kabakov* (Ausst. Kat. Städtische Galerie Karlsruhe), München/London/New York 2000, S. 18–35.

Hauschild 2001. Hauschild, Jan-Christoph: *Heiner Müller oder Das Prinzip Zweifel. Eine Biographie*, Berlin 2001.

Hebenstreit 1817. Hebenstreit, Wilhelm: »Schauspiel. Vandycks Landleben«, in: *Wiener-Moden-Zeitung und Zeitschrift für Kunst, schöne Literatur und Theater* vom 19. April 1817, S. 260–263.

Hecken 2006. Hecken, Thomas: *Avantgarden und Terrorismus. Rhetorik der Intensität und Programme der Revolten von den Futuristen bis zur RAF*, Bielefeld 2006.

Heidegger 1967. Heidegger, Martin: *Sein und Zeit*, 11., unv. Aufl., Tübingen 1967.

Heine 2003. Heine, Matthias: »Alle Fluchtwege aus der Kunst sind versperrt. Im Nostalgie-Zirkus der vergeblichen Avantgarden: Schlingensiefs ›Atta Atta‹ an der Berliner Volksbühne«, in: *Die Welt* vom 25. Januar 2003; URL: https://www.welt.de/print-welt/article352055/Alle-Fluchtwege-aus-der-Kunst-sind-versperrt.html (Zugriff: 1.8.2023).

Heine 2008. Heine, Matthias: »Schlingensiefs wilde, tolle Krebs-Messe. Mit seiner ›Kirche der Angst‹ gelingt Christoph Schlingensief in Duisburg ein großartiges Comeback«, in: *Die Welt* vom 22. September 2008; Transkript abrufbar via https://www.schlingensief.com/weblog/?p=292 (Zugriff: 1.8.2023).

Hegemann 1998. Hegemann, Carl: »Für ein postcaritatives Theater«, in: *Schlingensief! Notruf für Deutschland. Über die Mission, das Theater und die Welt des Christoph Schlingensief*, hg. v. Julia Lochte u. Wilfried Schulz, Hamburg 1998, S. 159–167.

Hegemann 2003. Hegemann, Carl (Hg.): *Ausbruch der Kunst. Politik und Verbrechen II*, Berlin 2003.

Hegemann 2003 a. Hegemann, Carl: »Vorwort«, in: *Ausbruch der Kunst. Politik und Verbrechen II*, hg. v. dems., Berlin 2003, S. 8–12.

Hegemann 2004. Hegemann, Carl: »Einbruch der Realität«, in: *Krieg der Propheten. Zur Zukunft des Politischen II*, hg. v. Thomas Oberender u. Ulrike Hass, Berlin 2004, S. 150–175.

Hegemann 2005. Hegemann, Carl: »›Im Theater hat die Wahrheit ihre Grenzen.‹ Zu Christoph Schlingensiefs *Rosebud*«, in: ders.: *Plädoyer für die unglückliche Liebe. Texte über Paradoxien des Theaters 1980–2005*, hg. v. Sandra Umathum, Berlin 2005, S. 198–200.

Hegemann 2011. Hegemann, Carl: »Egomania. Kunst und Nichtkunst bei Christoph Schlingensief«, in: *Christoph Schlingensief. Deutscher Pavillon 2011. 54. Internationale Kunstausstellung – La Biennale di Venezia* (Ausst. Kat.), hg. v. Susanne Gaensheimer, Köln 2011, S. 199–210.

Hegemann 2014. Hegemann, Carl: »Miracles«, in: *Truth Is Concrete. A Handbook for Artistic Strategies in Real Politics*, hg. v. steirischer herbst u. Florian Malzacher, Berlin 2014, S. 287–289.

Hegemann 2021. Hegemann, Carl: *Dramaturgie des Daseins. Everyday live*, hg. v. Raban Witt, Berlin 2021.

Hegemann et al. 2011. »Schlingensiefs ›Theaterfamilie‹. Gespräch mit Carl Hegemann, Irm Hermann, Peter Kern, moderiert von Teresa Kovacs«, in: *Der Gesamtkünstler Christoph Schlingensief*, hg. v. Pia Janke u. Teresa Kovacs, Wien 2011, S. 269–282.

Hegemann/Hoffmann 2000. »Interview mit Carl Hegemann, Philosoph und Dramaturg (Volksbühne Berlin, 6. 2. 1999)«, in: Antje Hoffmann: »Scheitern als Chance. Zur Dramaturgie von Christoph Schlingensief«, in: *Studien zur Dramaturgie. Kontexte – Implikationen – Berufspraxis*, hg. v. Peter Reichel, Tübingen 2000, S. 291–300.

Hegemann/Mühlemann 2011. »›Im Hintergrund ist Beuys immer da‹. Interview mit Carl Hegemann«, in: Kaspar Mühlemann: *Christoph Schlingensief und seine Auseinandersetzung mit Joseph Beuys*, Frankfurt a. M. 2011, S. 141–148.

Heinrich 2020. Heinrich, Hanna: *Ästhetik der Autonomie. Philosophie der Performance-Kunst*, Bielefeld 2020.

Hellmich 2003. Hellmich, Achim: »Solange erzählt wird, muss niemand sterben. ›Atta Atta – die Kunst ist ausgebrochen‹ von Christoph Schlingensief in Berlin«, in: *Das Goetheanum* 82 (2003), S. 16f.

Hendricks 1982. Hendricks, Geoffrey: »Fluxriten«, in: *1962 Wiesbaden Fluxus 1982* (Ausst. Kat. Museum Wiesbaden/Nassauischer Kunstverein), Wiesbaden 1982, S. 151–160.

Hendricks 2003. Hendricks, Geoffrey (Hg.): *Critical Mass. Happenings, Fluxus, Performance, Intermedia and Rutgers University 1958–1972* (Ausst. Kat. Mead Art Museum/Mason Gross Art Galleries), New Brunswick, New Jersey 2003.

Hendricks 2003 a. Hendricks, Geoffrey: »The Flux-Mass of George Maciunas«, in: *Critical Mass. Happenings, Fluxus, Performance, Intermedia and Rutgers University 1958–1972* (Ausst. Kat. Mead Art Museum/Mason Gross Art Galleries), hg. v. dems., New Brunswick, New Jersey 2003, S. 130.

Hermann 2011. Hermann, Irm: »Von der *Berliner Republik* bis *Mea Culpa*«, in: *Christoph Schlingensief. Deutscher Pavillon 2011. 54. Internationale Kunstausstellung – La Biennale di Venezia* (Ausst. Kat.), hg. v. Susanne Gaensheimer, Köln 2011, S. 211–213.

Hermann/Flamm 2008. Hermann, Irm/Flamm, Stefanie: »›Der LSD-Trip dauerte die ganze Nacht‹«, Interview, in: *Der Tagesspiegel* vom 26. Oktober 2008.

Herr 2016. Herr, Corinna: »Musik als Mittel der Selbst-Konstruktion? Christoph Schlingensiefs ›Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir‹ (2008)«, in: *Die Musikforschung* 69,3 (2016), S. 249–264.

Herzog 2008. Herzog, Martina: »In der ›Kirche der Angst‹«, in: *Westdeutsche Allgemeine Zeitung* vom 23. September 2008; URL: https://www.waz.de/kultur/in-der-kirche-der-angst-id613083.html (Zugriff: 1.8.2023).

D. Higgins 1998. Higgins, Dick: »Fluxus: Theory and Reception«, in: *The Fluxus Reader*, hg. v. Ken Friedman, Chichester 1998, S. 217–236.

H. Higgins 2003. Higgins, Hannah: »The Ritual Readymade and Other Lessons of the *Flux-Mass*«, in: *Critical Mass. Happenings, Fluxus, Performance, Intermedia and Rutgers University 1958–1972* (Ausst. Kat. Mead Art Museum/Mason Gross Art Galleries), hg. v. Geoffrey Hendricks, New Brunswick, New Jersey 2003, S. 120–129.

Höbel 2008. Höbel, Wolfgang: »Requiem für Sankt Schlingensief«, in: *Der Spiegel* vom 22. September 2008; URL: https://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/theaterpremiere-requiem-fuer-sankt-schlingensief-a-579704.html (Zugriff: 1.8.2023).

Höink 2016. Höink, Dominik: »Oratorium« (Art.), in: *Handbuch Literatur und Religion*, hg. v. Daniel Weidner, Stuttgart 2016, S. 288–293.

Hölderlin 1957. Hölderlin, Friedrich: »Hyperion. Die metrische Fassung«, in: ders.: *Sämtliche Werke*, Bd. 3: *Hyperion*, hg. v. Friedrich Beissner, Stuttgart 1957, S. 186–198.

Hoesterey 2000. Hoesterey, Ingrid: »Das postmoderne Pastiche«, in: *Räume der literarischen Postmoderne. Gender, Performativität, Globalisierung*, hg. v. Paul Michael Lützeler, Tübingen 2000, S. 221–233.

Höving 2022. Höving, Vanessa: »Bild-Begehren. Terror und Kunst in Schlingensiefs *ATTA ATTA – Die Kunst ist ausgebrochen*«, in: *Arbeit am Bild. Christoph Schlingensief und die Tradition*, hg. v. Peter Scheinpflug u. Thomas Wortmann, Paderborn 2022, S. 285–306.

Höving/Holweck/Wortmann 2020. Höving, Vanessa/Holweck, Katja/Wortmann, Thomas (Hg.): *Christoph Schlingensief. Resonanzen*, München 2020.

Hoff 1989. Hoff, Dagmar von: *Dramen des Weiblichen. Deutsche Dramatikerinnen um 1800*, Opladen 1989.

J. Hoffmann 1995. Hoffmann, Justin: *Destruktionskunst. Der Mythos der Zerstörung in der Kunst der frühen sechziger Jahre*, München 1995.

T. Hoffmann/Kaiser 2014. Hoffmann, Torsten/Kaiser, Gerhard (Hg.): *Echt inszeniert. Interviews in Literatur und Literaturbetrieb*, Paderborn 2014.

Hoffmans 2021. Hoffmans, Christiane: *Der Jahrhundertkünstler Joseph Beuys. Einführung in Leben und Werk*, Essen 2021.

Hofmann 1998. Hofmann, Werner: *Die Moderne im Rückspiegel. Hauptwege der Kunstgeschichte*, München 1998.

Huttenlauch 2021. Huttenlauch, Eva: »Joseph Beuys: *zeige deine Wunde*«, in: *Joseph Beuys. Zeige deine Wunde*, hg. v. ders., Matthias Mühling, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, München 2021, S. 15–57.

Illies 2017. Illies, Florian: »Christoph Schlingensief: Zeige deine Wunde. Erinnerung an den außergewöhnlichen Menschen«, in: ders.: *Gerade war der Himmel noch blau. Texte zur Kunst*, Frankfurt a. M. 2017, S. 288–293.

»Inhalt der Kupfertafeln« 1808. »Inhalt der Kupfertafeln«, in: *Pantomimische Stellungen von Henriette Hendel*. Nach der Natur gezeichnet und in 26 Blättern hg. v. Joseph Nicolaus Peroux, in Kupfer gestochen durch Heinrich Ritter. Nebst einer historischen Erläuterung von dem Herrn Geheimen Legationsrathe Vogt, Frankfurt a. M. 1808, S. 12.

»In memoriam Christoph Schlingensief« 2010. »In memoriam Christoph Schlingensief. Vom Enfant Terrible zum allseits geschätzten Künstler«, »Kulturjournal spezial«-Beitrag vom 26. August 2010 in *Ö1*, Archivtext auf *www.oe1.orf.at*; URL: https://oe1.orf.at/artikel/257071/In-memoriam-Christoph-Schlingensief (Zugriff: 1.8.2023).

Jacob 1991. Jacob, Mary Jane (Hg.): *Shigeko Kubota. Video Sculpture* (Ausst. Kat. American Museum of the Moving Image), New York 1991.

Jahraus 2001. Jahraus, Oliver: *Die Aktion des Wiener Aktionismus. Subversion der Kultur und Dispositionierung des Bewußtseins*, München 2001.

Janke/Kovacs 2011. Janke, Pia/Kovacs, Teresa (Hg.): *Der Gesamtkünstler Christoph Schlingensief*, Wien 2011.

Japp 2004. Japp, Uwe: *Das deutsche Künstlerdrama. Von der Aufklärung bis zur Gegenwart*, Berlin/New York 2004.

Jappe 1996. Jappe, Georg: *Beuys packen. Dokumente 1968–1996*, Regensburg 1996.

»Jelinek: ›Es kann keinen wie ihn mehr geben‹« 2010. »Jelinek: ›Es kann keinen wie ihn mehr geben‹«, in: *Der Standard* vom 22. August 2010; URL: https://www.derstandard.at/story/1282273308657/reaktionen-jelinek-es-kann-keinen-wie-ihn-mehr-geben (Zugriff: 1.8.2023).

Jelinek 2006. Jelinek, Elfriede: *Parsifal: (Laß o Welt o Schreck laß nach!)* [13.2.2006], veröffentlicht auf *www.elfriedejelinek.com*; URL: https://www.elfriedejelinek.com/farea.html (Zugriff: 1.8.2023).

Jelinek 2010. Jelinek, Elfriede: »Schlingensief«, in: *Der Gesamtkünstler Christoph Schlingensief*, hg. v. Pia Janke u. Teresa Kovacs, Wien 2011, S. 353–356. Auch als Online-Text [1.6.2010] abrufbar via https://www.elfriedejelinek.com/fschlings.html (Zugriff: 1.8.2023).

Johnston 1991. Johnston, Gregory S.: »Rhetorical Personification of the Dead in 17th-Century German Funeral Music: Heinrich Schütz's *Musikalische Exequien* (1636) and Three Works by Michael Wiedemann (1693)«, in: *The Journal of Musicology* 9,2 (1991), S. 186–213.

Jongen 2016. Jongen, Marc: »Peter Sloterdijk – Sphären. I. Blasen. II. Globen. III. Schäume« (Art.), in: *Kindler Klassiker Philosophie. Werke aus drei Jahrtausenden*, zusammengestellt v. Ferdinand Pöhlmann, Stuttgart 2016, S. 681–683.

***Joseph Beuys. Sammlung Axel Hinrich Murken* 2018.** *Joseph Beuys. Sammlung Axel Hinrich Murken*, Petersberg 2018.

***Joseph Beuys: zeige deine Wunde* 1980.** *Joseph Beuys: zeige deine Wunde* (Ausst. Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus), 2 Bde., München 1980.

Jussenhoven-Trautmann 1975. Jussenhoven-Trautmann, Krista: *Tendenzen des Künstlerdramas in der Restaurationsepoche (1815–1848)*, Köln 1975.

Kade 2011. Kade, Tarun: »Die Kunst des Terrors und der Terror der Kunst«, in: *SpielArten. Perspektiven auf Gegenwartstheater*, hg. v. Jürgen Schläder, Jörg von Brincken u. Tobias Staab, Berlin 2011, S. 70–75.

Kämmerlings 2009. Kämmerlings, Richard: »Krebsliteratur. Der Schleier über den letzten Dingen«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 14. August 2009; URL: https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/krebsliteratur-der-schleier-ueber-den-letzten-dingen-1841182.html (Zugriff: 1.8.2023).

Kämper 2017. Kämper, Heidrun Deborah: »Sprache in der jüdischen Religion« (Art.), in: *Handbuch Sprache und Religion*, hg. v. Alexander Lasch u. Wolf-Andreas Liebert, Berlin/Boston 2017, S. 69–91.

Kamerun 2011. Kamerun, Schorsch: »Das nennt man wohl Freiheit«, in: *Christoph Schlingensief. Deutscher Pavillon 2011. 54. Internationale Kunstausstellung – La Biennale di Venezia* (Ausst. Kat.), hg. v. Susanne Gaensheimer, Köln 2011, S. 239–242.

Kant 2011. Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft*, hg. v. Gerhard Lehmann, Stuttgart 2011.

Karrer 2015. Karrer, Michael (Hg.): *Hermann Nitsch. Das Gesamtkunstwerk des Orgien Mysterien Theaters*, Köln 2015.

Karrer 2019. Karrer, Michael: »Hermann Nitsch. Das Gesamtkunstwerk des Orgien Mysterien Theaters«, in: *Hermann Nistch. Das Gesamtkunstwerk* (Ausst. Kat. Lechner Museum), hg. v. Alf Lechner Stiftung, Dortmund 2019, S. 9.

Kemp 1990. Kemp, Wolfgang: »Hase« (Art.), in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. 2, hg. v. Engelbert Kirschbaum, Rom/Freiburg/Basel/Wien 1990, Sp. 222–225.

Kermani 2016. Kermani, Navid: o. T., in: *Toleranz. Drei Lesarten zu Lessings Märchen vom Ring im Jahre 2003*, hg. v. dems., Angelika Overath u. Robert Schingel, Göttingen 2016, S. 33–45.

Kilian 1984. Kilian, Herbert: *Gustav Mahler in den Erinnerungen von Natalie Bauer-Lechner*, revid. u. erw. Ausg., Hamburg 1984.

Kimpel 2014. Kimpel, Harald: »Individuelle Mythologien« (Art.), in: *Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*, hg. v. Hubertus Butin, Köln 2014, S. 130–134.

Kind 1817. Kind, Friedrich: *Van Dyck's Landleben* (*Malerische Schauspiele* 1), Leipzig 1817.

Kind 1821. Kind, Friedrich: *Van Dyck's Landleben. Malerisches Schauspiel*, 2., verb. u. verm. Aufl., Leipzig 1821.

Kind 1827. Kind, Friedrich: »Maler-Schauspiele?«, in: *Dresdner Morgen-Zeitung* vom 18. Dezember 1827, Sp. 1615 f.

»K. k. Hof- und Nationaltheater« 1848. »K. k. Hof- und Nationaltheater«, in: *Der Humorist. Ein Volksblatt* vom 12. Dezember 1848, S. 1112 f.

Klein 2001. Klein, Jennie: »Paul McCarthy. Rites of Masculinity«, in: *PAJ. A Journal of Performance and Art* 23,2 (2001), S. 10–17.

Kleist 2015. Kleist, Heinrich von: *Prinz Friedrich von Homburg. Ein Schauspiel*, Studienausgabe, hg. v. Alexander Košenina, Stuttgart 2015.

Klessinger 2015. Klessinger, Hanna: *Postdramatik. Transformationen des epischen Theaters bei Peter Handke, Heiner Müller, Elfriede Jelinek und Rainald Goetz*, Berlin/Boston 2015.

Kletke 2008. Kletke, Daniel: »Christoph Schlingensief«, in: *Die Inszenierung des Künstlers*, hg. v. Anne Marie Freybourg, Berlin 2008, S. 54–59.

Klibansky/Panofsky/Saxl 1990. Klibansky, Raymond/Panofsky, Erwin/Saxl, Fritz: *Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst*, übers. v. Christa Buschendorf, Frankfurt a. M. 1990.

Kluge 2010. Kluge, Alexander: »Foreword«, in: *Christoph Schlingensief. Art Without Borders*, hg. v. Tara Forrest u. Anna Teresa Scheer, Bristol/Chicago 2010, S. 1–4.

Kluge 2011. Kluge, Alexander: »Die vollständige Fassung eines barocken Einfalls von Christoph Schlingensief«, in: ders.: *Das Bohren harter Bretter. 133 politische Geschichten*, Berlin 2011, S. 292–295.

Knapp 2012. Knapp, Lore: »Christoph Schlingensiefs Blog: Multimediale Autorfiktion im Künstlerblog«, in: *Narrative Genres im Internet. Theoretische Bezugsrahmen, Mediengattungstypologie und Funktionen*, hg. v. Ansgar Nünning, Jan Rupp, Rebecca Hagelmoser u. Jonas Ivo Meyer, Trier 2012, S. 117–132.

Knapp 2014. Knapp, Lore: »Ästhetik der Transzendenz. Christoph Schlingensiefs Parodie der Kunstreligion«, in: *Kunstreligion*, Bd. 3: *Diversifizierung des Konzepts um 2000*, hg. v. Alessandro Costazza u. Gerard Laudin, Berlin 2014, S. 241–262.

Knapp 2015. Knapp, Lore: *Formen des Kunstreligiösen. Peter Handke – Christoph Schlingensief*, Paderborn 2015.

Knapp/Lindholm/Pogoda 2019. Knapp, Lore/Lindholm, Sven/Pogoda, Sarah (Hg.): *Christoph Schlingensief und die Avantgarde*, Paderborn 2019.

Knapstein 2014. Knapstein, Gabriele: »Fluxus« (Art.), in: *Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*, hg. v. Hubertus Butin, Köln 2014, S. 89–93.

Koch 2014. Koch, Lars: »Christoph Schlingensiefs Bilderstörungsmaschine«, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 44 (2014), S. 116–134.

Koegel/König 2005. Koegel, Alice/König, Kasper (Hg.): *AC: Christoph Schlingensief. Church of Fear* (Ausst. Kat. Museum Ludwig), Köln 2005.

König 2005. König, Kasper: »Vorwort«, in: *AC: Christoph Schlingensief. Church of Fear* (Ausst. Kat. Museum Ludwig), hg. v. dems. u. Alice Koegel, Köln 2005, S. 5f.

Koepplin 1990. Koepplin, Dieter: »Fluxus, Bewegung im Sinne von Joseph Beuys«, in: *Joseph Beuys. Plastische Bilder 1947–1970* (Ausst. Kat. Galerie der Stadt Kornwestheim), hg. v. Barbara Strieder, Stuttgart 1990, S. 20–35.

Kolesch 2004. Kolesch, Doris: »Szenen der Stimme. Zur stimmlich-auditiven Dimension des Gegenwartstheaters«, in: *Theater fürs 21. Jahrhundert*, Text+Kritik Sonderband 9, hg. v. Heinz Ludwig Arnold, München 2004, S. 156–165.

Kolesch 2009. Kolesch, Doris: »Zwischenzonen«, in: *Stimm-Welten. Philosophische, medientheoretische und ästhetische Perspektiven*, hg. v. ders., Vito Pinto u. Jenny Schrödl, Bielefeld 2009, S. 13–22.

»Korrespondenz-Nachrichten aus Dresden im November« 1816. »Korrespondenz-Nachrichten aus Dresden im November«, in: *Dramaturgisches Wochenblatt* vom 7. Dezember 1816, S. 177–179.

Kotzebue 1818. Kotzebue, August von: »Schöne Literatur«, in: *Literarisches Wochenblatt* 26 (1818), S. 200–202.

Kovacs 2017. Kovacs, Teresa: »Zwischen Ohnmacht und Autonomie. Christoph Schlingensiefs Theater der Angst«, in: *Angst*, hg. v. Franz-Josef Deiters, Alex Fliethmann, Birgit Lang, Alison Lewis u. Christiane Weller, Freiburg i. Br. 2017, S. 63–80.

Kraft 2021. Kraft, Hartmut: »Beuys' Krise« (Art.), in: *Joseph Beuys-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hg. v. Timo Skrandies u. Bettina Paust, Berlin 2021, S. 14–19.

Kreis 2002/2010. Kreis, Guido: »Moralisch – amoralisch« (Art.), in: *Ästhetische Grundbegriffe. Studienausgabe*, Bd. 4, hg. v. Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhart Steinwachs u. Friedrich Wolfzettel, Stuttgart/Weimar 2002/2010, S. 183–224.

Krieger 2007. Krieger, Verena: *Was ist ein Künstler? Genie – Heilsbringer – Antikünstler. Eine Ideen- und Kunstgeschichte des Schöpferischen*, Köln 2007.

Krienitz 1922. Krienitz, Willy: *Das deutsche Künstlerdrama in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Leipzig 1923.

Kris 1977. Kris, Ernst: *Die ästhetische Illusion. Phänomene der Kunst in der Sicht der Psychoanalyse.* Aus dem Amerikanischen übers. v. Peter Schütze, Frankfurt a. M. 1977.

Kümmel 2008. Kümmel, Peter: »Ihn brennt der Tod«, in: *Die Zeit* vom 25. September 2008; URL: https://www.zeit.de/2008/40/Ruhrtriennale/komplettansicht (Zugriff: 1.8.2023).

»Künstlerdrama« 2007. »Künstlerdrama« (Art.), in: *Der Brockhaus Literatur. Schriftsteller, Werke, Epochen, Sachbegriffe*, 3. Aufl., hg. v. Lexikonredaktion des Verlags F. A. Brockhaus, Mannheim 2007, S. 451.

»Künstlerroman« 2007. »Künstlerroman« (Art.), in: *Der Brockhaus Literatur. Schriftsteller, Werke, Epochen, Sachbegriffe*, 3. Aufl., hg. v. Lexikonredaktion des Verlags F. A. Brockhaus, Mannheim 2007, S. 451f.

Detlef Kuhlbrodt 2003. Kuhlbrodt, Detlef: »Im Cockpit des Normalen«, in: *taz am Wochenende* vom 25. Januar 2003; URL: https://www.taz.de/!820331/ (Zugriff: 1.8.2023).

Dietrich Kuhlbrodt 2019. Kuhlbrodt, Dietrich: »Erinnerungen«, in: *Christoph Schlingensief und die Avantgarde*, hg. v. Lore Knapp, Sven Lindholm u. Sarah Pogoda, Paderborn 2019, S. 17–20.

Dietrich Kuhlbrodt/Kepplinger/Kovacs 2011. »›Es blieb kein Bild stabil.‹ Dietrich Kuhlbrodt im Gespräch mit Teresa Kovacs und Christoph Kepplinger«, in: *Der Gesamtkünstler Christoph Schlingensief*, hg. v. Pia Janke u. Teresa Kovacs, Wien 2011, S. 250–55.

»Kurier der Theater und Spectakel« 1835. »Kurier der Theater und Spectakel«, in: *Der Wanderer* vom 26. November 1835, o. S.

Kurzenberger 2014. Kurzenberger, Hajo: »Darstellung« (Art.), in: *Metzler Lexikon Theatertheorie*, hg. v. Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch u. Matthias Warstat, 2., akt. u. erw. Aufl., Stuttgart/Weimar 2014, S. 57–65.

Kuni 2006. Kuni, Verena: *Der Künstler als ›Magier‹ und ›Alchemist‹ im Spannungsfeld von Produktion und Rezeption. Aspekte der Auseinandersetzung mit okkulten Traditionen in der europäischen Kunstgeschichte nach 1945. Eine vergleichende Fokusstudie – ausgehend von Joseph Beuys*, 2 Bde., Dissertation, Philipps-Universität Marburg, Fachbereich Germanistik und Kunstwissenschaften, Marburg 2006; URL: https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/192/ (Zugriff: 1.8.2023).

Kutzner 2007. Kutzner, Hans-Jürgen: *Liturgie als Performance? Überlegungen zu einer künstlerischen Annäherung*, Berlin/Münster 2007.

Kux 1980. Kux, Manfred: *Moderne Dichterdramen. Dichter, Dichtung und Politik in Theaterstücken von Günter Grass, Tankred Dorst, Peter Weiss und Gaston Salvatore*, Köln/Wien 1980.

KW Institute for Contemporary Art et al. 2013. KW Institute for Contemporary Art/Biesenbach, Klaus/Gebbers, Anna-Catharina/Laberenz, Aino/Pfeffer, Susanne (Hg.): *Christoph Schlingensief* (Ausst. Kat. MoMa PS1/KW Institute for Contemporary Art), Köln/London 2013.

Laages 2020. Laages, Michael: »Die Anti-Bürgerin. Zum Tod von Irm Hermann«, Beitrag vom 28. Mai 2020 im *Deutschlandradio*, Archivtext auf *www.deutschlandfunk.de*; URL: https://www.deutschlandfunk.de/zum-tod-von-irm-hermann-die-anti-buergerin.691.de.html?dram:article_id=477575 (Zugriff: 1.8.2023).

Laberenz 2012. Laberenz, Aino: »Vorwort«, in: Christoph Schlingensief: *Ich weiß, ich war's*, Köln 2012, S. 11–15.

Laberenz 2020. Laberenz, Aino (Hg.): *Christoph Schlingensiefs Operndorf Afrika*, Leipzig 2020.

Laferl/Tippner 2011. Laferl, Christopher F./Tippner, Anja: »Vorwort«, in: *Leben als Kunstwerk. Künstlerbiographien im 20. Jahrhundert. Von Alma Mahler und Jean Cocteau zu Thomas Bernhard und Madonna*, hg. v. dens., Bielefeld 2011, S. 7–28.

Laferl/Tippner 2014. Laferl, Christopher F./Tippner, Anja (Hg.): *Künstlerinszenierungen. Performatives Selbst und biographische Narration im 20. und 21. Jahrhundert*, Bielefeld 2014.

Lange 2011. Lange, Barbara: »Kunst und Leben – Joseph Beuys«, in: *Leben als Kunstwerk. Künstlerbiographien im 20. Jahrhundert. Von Alma Mahler und Jean Cocteau zu Thomas Bernhard und Madonna*, hg. v. Christopher F. Laferl u. Anja Tippner, Bielefeld 2011, S. 111–128.

Laube 1868. Laube, Heinrich: *Das Burgtheater. Ein Beitrag zur deutschen Theater-Geschichte*, Leipzig 1868.

Laudenbach 2003. Laudenbach, Peter: »Allah Alaaf! Christoph Schlingensief feiert eine Ritual-Party mit seinen Eltern, Joseph Beuys, Niklas Luhmann, ›Marlene Diederichsen‹, Bin Laden, einer Schweinehälfte und Jackson Pollock«, in: *Tip-Magazin* [2003]; Transkript abrufbar via https://web.archive.org/web/20110221031203/http://www.atta-atta.org/html/body_presse.html (Zugriff: 1.8.2023).

Lee 1997. Lee, Sander H.: *Woody Allen's Angst. Philosophical Commentaries on His Serious Films*, Jefferson, North Carolina/London 1997.

F. Lehmann/Siegert/Vierke 2017. Lehmann, Fabian/Siegert, Nadine/Vierke, Ulf (Hg.): *Art of Wagnis. Christoph Schlingensief's Crossing of Wagner and Africa*, Wien 2017.

H.-T. Lehmann 2004. Lehmann, Hans-Thies: »Just a word on a page and there is the drama. Anmerkungen zum Text im postdramatischen Theater«, in: *Theater fürs 21. Jahrhundert*, Text+Kritik Sonderband 9, hg. v. Heinz Ludwig Arnold, München 2004, S. 26–33.

H.-T. Lehmann 2015. Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*, 6. Aufl., Frankfurt a. M. 2015.

Lessing 1766. Lessing, Gotthold Ephraim: *Laokoon: oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie*, Erster Theil, Berlin 1766.

Lessing 1769. Lessing, Gotthold Ephraim: *Hamburgische Dramaturgie*, 1. Band, Hamburg/Bremen 1769.

»Letzter Applaus für den Aufmischer« 2010. »Letzter Applaus für den Aufmischer. Seine Weggefährten verabschieden sich«, in: *Die Welt* vom 23. August 2010; URL: https://www.welt.de/welt_print/vermischtes/article9147036/Letzter-Applaus-fuer-den-Aufmischer.html (Zugriff: 1.8.2023).

Leucht/Wieland 2016. Leucht, Robert/Wieland, Magnus (Hg.): *Dichterdarsteller. Fallstudien zur biographischen Legende des Autors im 20. und 21. Jahrhundert*, Göttingen 2016.

Leupin 2007. Leupin, Rahel: »Grenzgänge zwischen Kunst und Politik. Joseph Beuys und Christoph Schlingensief«, in: *Theater im Kasten. Rimini Protokoll – Castorfs Video – Beuys & Schlingensief – Lars von Trier*, hg. v. Andreas Kotte, Zürich 2007, S. 219–290.

Leutgeb 1997. Leutgeb, Doris: »Provokation« (Art.), in: *Beuysnobiscum*, hg. v. Harald Szeemann, Amsterdam/Dresden 1997, S. 294–296.

Leutgeb 1997 a. Leutgeb, Doris: »Revolution« (Art.), in: *Beuysnobiscum*, hg. v. Harald Szeemann, Amsterdam/Dresden 1997, S. 297–299.

Leven 2018. Leven, Benjamin: »Die neuen Stellvertreter. Wiederkehr des Verdrängten: Priesterliches bei Beuys, Nitsch und Schlingensief«, in: *Herder Korrespondenz Spezial* 1 (2018), S. 64.

Levy 1929. Levy, Erna: *Die Gestalt des Künstlers im deutschen Drama von Goethe bis Hebbel*, Berlin 1929.

Ley 2009. Ley, Klaus: »Goldonis und Goethes *Torquato Tasso*: Das Dichterdrama in Venedig und in Weimar, seine Voraussetzungen und Folgen«, in: *Das Künstlerdrama als Spiegel ästhetischer und gesellschaftlicher Tendenzen*, hg. v. Frank Göbler, Tübingen 2009, S. 15–86.

Liebrand 2022. Liebrand, Claudia: »Strategien der Überblendung. Bilderzeugende Verfahren und Deutungsmatrizen in Christoph Schlingensiefs *So schön wie hier kanns im Himmel gar nicht sein! Tagebuch einer Krebserkrankung*«, in: *Arbeit am Bild. Christoph Schlingensief und die Tradition*, hg. v. Peter Scheinpflug u. Thomas Wortmann, Paderborn 2022, S. 333–348.

Lilienthal/Wille 2011. »Achtzig Prozent Eigendynamik. Matthias Lilienthal im Gespräch mit Franz Wille«, in: *Christoph Schlingensief. Deutscher Pavillon 2011. 54. Internationale Kunstausstellung – La Biennale di Venezia* (Ausst. Kat.), hg. v. Susanne Gaensheimer, Köln 2011, S. 259–265.

Lindemann 2003. Lindemann, Thomas: »Provokateur als Hofnarr. Für Christoph Schlingensiefs Happenings ist das Theater der falsche Ort«, in: *Welt am Sonntag* vom 19. Januar 2003; URL: https://www.welt.de/print-wams/article116270/Provokateur-als-Hofnarr.html (Zugriff: 1.8.2023).

»Literarische Nachrichten« 1817. »Literarische Nachrichten«, in: *Beylage zu No. 239 der Leipziger Zeitung* vom 8. Dezember 1817, S. 2765–2768.

Lochte/Hoffmann 2000. »Interview mit Julia Lochte, Dramaturgin, z. Z. Theater Basel (telefonisch geführt am 12. 2. 1999)«, in: Antje Hoffmann: »Scheitern als Chance. Zur Dramaturgie von Christoph Schlingensief«, in: *Studien zur Dramaturgie. Kontexte – Implikationen – Berufspraxis*, hg. v. Peter Reichel, Tübingen 2000, S. 284–290.

Lochte/Schulz 1998. Lochte, Julia/Schulz, Wilfried (Hg.): *Schlingensief! Notruf für Deutschland. Über die Mission, das Theater und die Welt des Christoph Schlingensief*, Hamburg 1998.

Lombroso 1894. Lombroso, Cesare: *Entartung und Genie. Neue Studien*, ges. u. unter Mitw. des Verf. dt. hg. v. Hans Kurella, Leipzig 1894.

Lücke 2008. Lücke, Bärbel: »Parsifals Irrfahrt nach Afrika. Zu Elfriede Jelineks Text für die Theaterinstallation Area 7. Eine Matthäusexpedition mit Christoph Schlingensiefs *Parsifal: (Laß o Welt o Schreck laß nach)* – Versuch einer Annäherung«,

in: *Dramatische Transformationen. Zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater*, hg. v. Stefan Tigges, Bielefeld 2008, S. 323–333.

Lücke 2013. Lücke, Bärbel: »*Bambiland*; *Babel*; *Parsifal: (Laß o Welt o Schreck laß nach!)*; *Tod-krank.Doc (für Christoph Schlingensief)*« (Art.), in: *Jelinek-Handbuch*, hg. v. Pia Janke, Stuttgart/Weimar 2013, S. 190–198.

Lüdeke von Möllendorff 1928. Lüdeke von Möllendorff, Heinrich: *Aus Tiecks Novellenzeit. Briefwechsel zwischen Tieck und F. A. Brockhaus*, Leipzig 1928.

Luhmann 1999. Luhmann, Niklas: *Die Kunst der Gesellschaft*, 3. Aufl., Frankfurt a. M. 1999.

Lushetich 2014. Lushetich, Natasha: *Fluxus. The Practice of Non-Duality*, Amsterdam/New York 2014.

Macho 1987. Macho, Thomas: *Todesmetaphern. Zur Logik der Grenzerfahrung*, Frankfurt a. M. 1987.

Macho 2009. Macho, Thomas: »›Wer redet, ist nicht tot‹«, in: *Neue Zürcher Zeitung* vom 19. November 2009; URL: https://www.nzz.ch/wer_redet_ist_nicht_tot-1.4036808 (Zugriff: 1.8.2023).

Macho/Marek 2007. Macho, Thomas/Marek, Kristin (Hg.): *Die neue Sichtbarkeit des Todes*, München 2007.

B. Maciunas/Jarosi 1998. Maciunas, Billie/Jarosi, Susan L.: »Selections from an Interview with Billie Maciunas«, in: *The Fluxus Reader*, hg. v. Ken Friedman, Chichester 1998, S. 199–211.

G. Maciunas/Miller 1990. Maciunas, George/Miller, Larry: »Interview with George Maciunas«, in: *Ubi Fluxus ibi motus 1990–1962* (Ausst. Kat. Fondazione Mudima), Milano 1990, S. 226–233.

»Maler-Schauspiele« 1825. »Maler-Schauspiele«, in: *Literarisches Conversations-Blatt* vom 15. Februar 1825, S. 152.

Malzacher 2008. Malzacher, Florian: »There is a Word for People like you: Audience«, in: *Paradoxien des Zuschauens. Die Rolle des Publikums im zeitgenössischen Theater*, hg. v. Jan Deck u. Angelika Sieburg, Bielefeld 2008, S. 41–53.

Malzacher 2010. Malzacher, Florian: »Citizen of the Other Place: A Trilogy of Fear and Hope«, in: *Christoph Schlingensief. Art Without Borders*, hg. v. Tara Forrest u. Anna Teresa Scheer, Bristol/Chicago 2010, S. 187–200.

Malzacher 2020. Malzacher, Florian: *Gesellschaftsspiele. Politisches Theater heute*, Berlin 2020.

Mann 2002. Mann, Thomas: *Der Zauberberg*, hg. u. textkrit. durchges. v. Michael Neumann, Frankfurt a. M. 2002.

Marcus 2008. Marcus, Dorothea: »Gott, wo bist du hingegangen?«, veröffentlicht am 21. September 2008 auf *www.nachtkritik.de*; URL: https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=1757:eine-kirche-der-angst-vor-dem-fremden-in-mir-eine-schlingensief-messe-in-duisburg&catid=259&Itemid=100079 (Zugriff: 1.8.2023).

Marcuse 1981. Marcuse, Herbert: *Schriften*, Bd. 1: *Der deutsche Künstlerroman. Frühe Aufsätze*, 2. Aufl., Frankfurt a. M. 1981.

Marek 2013. Marek, Kristin: »The Visibility of the Dead between Virtuality and Materiality. Visual Culture and the Culture of Visibility in the Works of Christoph Schlingensief, Teresa Margolles and Gregor Schneider«, in: *The Challenge of the Object. 33rd Congress of the International Committee of the History of Art, Nuremberg, 15th–20th July 2012*, Bd. 4: *Congress Proceedings Part 4*, hg. v. G. Ulrich Grossmann u. Petra Krutisch, Nürnberg 2013, S. 1300–1304.

Marinetti 1909. Marinetti, Filippo-Tommaso: »Manifeste du Futurisme«, in: *Le Figaro* vom 20. Februar 1909.

Marinetti 1911. Marinetti, Filippo-Tommaso: *Manifesto dei Drammaturghi futuristi*, Milano 1911.

Marinetti 1913. Marinetti, Filippo-Tommaso: *Il Teatro di Varietà. Manifesto futurista*, Milano 1913.

Marinetti 1915. Marinetti, Filippo-Tommaso: »La voluttà d'esser fischiati«, in: ders.: *Guerra, sola igiene del mondo*, Milano 1915, S. 113–117.

Marinetti/Settimelli/Corradini 1915. Marinetti, Filippo-Tommaso/Settimelli, Emilio/Corradini, Bruno: *Il Teatro Futurista Sintetico. (Atecnico – dinamico – autonomo – alogico – irreale)*, Milano 1915.

Marschall 2016. Marschall, Brigitte: »X-ray Images as the Body's Double: From *The Magic Mountain* by Thomas Mann to the Holy Mountain in the Life and Death of Christoph Schlingensief«, in: *The Doppelgänger*, hg. v. Deborah Ascher Barnstone, Oxford/New York 2016, S. 237–263.

Matschnig 2014. Matschnig, Katharina: *»Zwischenräume«. Christoph Schlingensief: Vom Fluxus-Oratorium zur Rauminstallation*, Diplomarbeit, Universität Wien, Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Wien 2014; URL: https://utheses.univie.ac.at/detail/31023 (Zugriff: 1.8.2023).

Matthisson 1795. Matthisson, Friedrich: *Briefe*, Erster Theil, Zürich 1795.

Matzke 2005. Matzke, Annemarie M.: *Testen, Spielen, Tricksen, Scheitern. Formen szenischer Selbstinszenierung im zeitgenössischen Theater*, Hildesheim/Zürich/New York 2005.

Matzke 2012. Matzke, Annemarie: *Arbeit am Theater. Eine Diskursgeschichte der Probe*, Bielefeld 2012.

McCarthy/Selwyn 1993. McCarthy, Paul/Selwyn, Marc: »›There's a big difference between ketchup and blood‹«, in: *Flash Art* 170 (1993), S. 63f.

Meese 2012. Meese, Jonathan: *Ausgewählte Schriften zur Diktatur der Kunst*, hg. v. Robert Eikmeyer, Berlin 2012.

Meese/Feldkamp 2020. »Künstler Jonathan Meese: ›Ich war immer ein Schlüsselkind‹«, Protokoll von Anne Feldkamp, in: *Der Standard*, *Rondo Magazin* vom 8. Mai 2020; URL: https://www.derstandard.de/story/2000117311385/kuenstler-jonathan-meese-ich-war-immer-ein-schluesselkind (Zugriff: 1.8.2023).

Mehan/Wood 1975. Mehan, Hugh/Wood, Houston: *The Reality of Ethnomethodology*, New York/London/Sydney/Toronto 1975.

»Meine Kunst ist auch ein Röntgenbild dieser Zeit« 1980. »Meine Kunst ist auch ein Röntgenbild dieser Zeit. AZ-Diskussion mit Joseph Beuys über ›zeige deine Wunde‹«, in: *Abendzeitung* vom 28. Januar 1980.

A. Meister 2022. Meister, Amelie: »›Das Leben ist nicht schlüssig‹. Sinnsuche und Kohärenzbildung in Christoph Schlingensiefs *So schön wie hier kanns im Himmel gar nicht sein!*«, in: *Arbeit am Bild. Christoph Schlingensief und die Tradition*, hg. v. Peter Scheinpflug u. Thomas Wortmann, Paderborn 2022, S. 369–391.

M. Meister 2011. Meister, Monika: »Zirkulationen des Schmerzes. Schlingensiefs Fluxus-Oratorium *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* und die Katharsis«, in: *Der Gesamtkünstler Christoph Schlingensief*, hg. v. Pia Janke u. Teresa Kovacs, Wien 2011, S. 96–111.

Menden 2020. Menden, Alexander: »Jonathan Meese. Hitlergruß mit Mutti«, in: *Süddeutsche Zeitung* vom 18. Februar 2020; URL: https://www.sueddeutsche.de/kultur/jonathan-meese-hitlergruss-mit-mutti-1.4801127 (Zugriff: 1.8.2023).

Mennekes 1996. Mennekes, Friedhelm: *Joseph Beuys: Christus DENKEN*, Stuttgart 1996.

Mennekes/Schippers 2010. Mennekes, Friedhelm/Schippers, Birgitt: »Schlingensief: ›Großer Zeuge unserer Zeit‹. Kunstpater Friedhelm Mennekes über den verstorbenen Künstler in einer Tradition mit Joseph Beuys und Johannes Paul II.«, Beitrag vom 21. August 2010 im *Domradio*, Archivtext auf *www.dromradio.de*; URL: https://www.domradio.de/artikel/kunstpater-friedhelm-mennekes-ueber-den-verstorbenen-kuenstler-einer-tradition-mit-joseph (Zugriff: 1.8.2023).

Menzel 1836. Menzel, Wolfgang: *Die deutsche Literatur*, Dritter Theil, 2., verm. Aufl., Stuttgart 1836.

Mersch 2002. Mersch, Dieter: *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a. M. 2002.

Mertes 2011. Mertes, Klaus: »Requiem für Christoph Schlingensief. Oberhausen, 30. August 2010«, in: *Christoph Schlingensief. Deutscher Pavillon 2011. 54. Internationale Kunstausstellung – La Biennale di Venezia* (Ausst. Kat.), hg. v. Susanne Gaensheimer, Köln 2011, S. 279–282.

Metzner 2008. Metzner, Rainer: *Die Prominenten im Neuen Testament. Ein prosopographischer Kommentar*, Göttingen 2008.

Meyer 1970. Meyer, Ursula: »How to Explain Pictures to a Dead Hare. Joseph Beuys's ›Actions‹«, in: *Artnews* 68,9 (1970), S. 54–57.

Michalzik 2003. Michalzik, Peter: »Nach dem 1:0. Christoph Schlingensief denkt an der Berliner Volksbühne über Kunst und Terror nach«, in: *Frankfurter Rundschau* [2003]; Transkript abrufbar via https://web.archive.org/web/20110221031203/http://www.atta-atta.org/html/body_presse.html (Zugriff: 1.8.2023).

Mielke 2006. Mielke, Christine: *Zyklisch-serielle Narration. Erzähltes Erzählen von 1001 Nacht bis zur TV-Serie*, Berlin 2006.

Miller 2008. Miller, Larry: »Dr. Bob: X-Ray Eyes«, in: *Robert Watts. Flux Med* (Ausst. Kat. Artpool Art Research Center), Budapest 2008, S. 7–29; URL: https://www.artpool.hu/Fluxus/Watts/Miller_e.html (Zugriff: 1.8.2023).

Möller 2008. Möller, Mareike: »Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir. Christoph Schlingensief bei der RuhrTriennale«, in: *Schauplatz Ruhr. Jahrbuch zum Theater im Ruhrgebiet* (2008), S. 5f.

Moore 1982. Moore, Barbara: »George Maciunas: A Finger in Fluxus«, in: *Art Forum* 21,2 (1982), S. 38–45; URL: https://www.artforum.com/print/198208/george-maciunas-a-finger-in-fluxus-35559 (Zugriff: 1.8.2023).

Moos 2018. Moos, Thorsten: *Krankheitserfahrung und Religion*, Tübingen 2018.

Mühlemann 2011. Mühlemann, Kaspar: *Christoph Schlingensief und seine Auseinandersetzung mit Joseph Beuys*, Frankfurt a. M. 2011.

F. M. Müller 2016. Müller, Frank Max: »Mehr Leben! Christoph Schlingensiefs *Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* als Theater der Anerkennung«, in: *Episteme des Theaters. Aktuelle Kontexte von Wissenschaft, Kunst und Öffentlichkeit*, hg. v. Milena Cairo, Moritz Hannemann, Ulrike Hass u. Judith Schäfer, Bielefeld 2016, S. 469–475.

H. Müller/Wittstock 1986. Müller, Heiner/Wittstock, Uwe: »Der Weltuntergang ist zu einem modischen Problem geworden«, in: Heiner Müller: *Gesammelte Irrtümer. Interviews und Gespräche*, Bd. 1, Frankfurt a. M. 1986, S. 176–181.

H. Müller/Heise 1990. »Ein Gespräch zwischen Wolfgang Heise und Heiner Müller«, in: Heiner Müller: *Gesammelte Irrtümer. Interviews und Gespräche*, Bd. 2, hg. v. Gregor Edelmann u. Renate Ziemer, Frankfurt a. M. 1990, S. 50–70.

H. Müller/Kluge 1996. Müller, Heiner/Kluge, Alexander: *Ich bin ein Landvermesser. Gespräche, neue Folge*, Hamburg 1996.

H. Müller/Scharfenberg 1996. Müller, Heiner/Scharfenberg, Ute: »Theater ist Krise. Arbeitsgespräch vom 16. Oktober 1995«, in: *Kalkfell*, Sonderheft v. Theater der Zeit, Berlin 1996, S. 136–142.

J. E. Müller 2009. Müller, Jürgen E.: »Intermedialität als poetologisches und medientheoretisches Konzept. Einige Reflexionen zu dessen Geschichte«, in: *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*, hg. v. Jörg Helbig, London 2009, S. 31–40.

Müllner 1821. Müllner, Adolph: »Aug. v. Kotzebue an den Herausgeber. Tenare am 21. Jan. 1821«, in: *Literarischer Merkur, oder wöchentliches Unterhaltungsblatt für alle Stände* vom 15. Februar 1821, S. 53–55.

Müllner 1826. Müllner, Adolph: »Künstler-Dramen – dramatische Dichtböcke«, in: *Mitternachtblatt für gebildete Stände* vom 26. Juni 1826, S. 301–303.

Mundt 1990. Mundt, Christine: *Dichterische Selbstinszenierung im französischen Theater von Vigny bis Vitrac. Vom »poète malheureux« zum »homme moderne«*, Frankfurt a. M./Berlin/New York/Paris 1990.

Murken 1996. Murken, Axel Hinrich: »Joseph Beuys und die Heilkunde. Medizinische Aspekte in seinem Werk«, in: *Joseph Beuys Symposium. Kranenburg 1995*, hg. v. Förderverein Museum Schloss Moyland e. V., Basel 1996, S. 242–254.

Mutius 2008. Mutius, Franziska von: »›Ich will einfach wieder leben‹. Christoph Schlingensief schrieb über seine Krebserkrankung ein Theaterstück«, in: *Berliner Morgenpost* vom 21. September 2008.

Nabbe 1977. Nabbe, Hildegard: »Ludwig Tiecks Verhältnis zu Correggio«, in: *Seminar. A Journal of Germanic Studies* 13 (1977), S. 154–169.

Nádas/Steckel 2003. »Die Waffen der Kunst. Gespräch mit Péter Nádas und Frank-Patrick Steckel«, in: *Ausbruch der Kunst. Politik und Verbrechen II*, hg. v. Carl Hegemann, Berlin 2003, S. 13–39.

Nekes 2011. Nekes, Werner: »Splitter der Erinnerung«, in: *Christoph Schlingensief. Deutscher Pavillon 2011. 54. Internationale Kunstausstellung – La Biennale di Venezia* (Ausst. Kat.), hg. v. Susanne Gaensheimer, Köln 2011, S. 291–295.

Nelson 2011. Nelson, Maggie: *The Art of Cruelty. A Reckoning*, New York/London 2011.

Neumann 1986. Neumann, Eckhard: *Künstlermythen. Eine psycho-historische Studie über Kreativität*, Frankfurt a. M./New York 1986.

Niasseri 2001. Niasseri, Sassan: »Theo Altenberg: Die Nackten und die Roten«, in: *Der Tagesspiegel* vom 7. Mai 2001; URL: https://www.tagesspiegel.de/kultur/theo-altenberg-die-nackten-und-die-roten/225644.html (Zugriff: 1.8.2023).

Nichols 2008. Nichols, Catherine: »wenn das Tier zum Menschen erlöst wird«, in: *Beuys. Die Revolution sind wir* (Ausst. Kat. Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart, Berlin), hg. v. ders. u. Eugen Blume, Göttingen 2008, S. 50–75.

Nickel 2009. Nickel, Gunther: »Das Künstlerdrama in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Wolfgang Bauers *Change*, Albert Ostermaiers *The Making*

Of. B.-Movie, Rainald Goetz' *Jeff Koons* und Falk Richters *Gott ist ein DJ*«, in: *Das Künstlerdrama als Spiegel ästhetischer und gesellschaftlicher Tendenzen*, hg. v. Frank Göbler, Tübingen 2009, S. 283–301.

Niermann 2013. Niermann, Jan Endrik: *Schlingensief und das Operndorf Afrika. Analysen der Alterität*, Wiesbaden 2013.

Nietzsche 1969. Nietzsche, Friedrich: *Werke. Kritische Gesamtausgabe*, Bd. 3: *Der Fall Wagner. Götzen-Dämmerung. Der Antichrist. Ecce homo. Dionysos-Dithyramben. Nietzsche contra Wagner*, hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, Berlin 1969.

Nissen-Rizvani 2011. Nissen-Rizvani, Karin: *Autorenregie. Theater und Texte von Sabine Harbeke, Armin Petras/Fritz Kater, Christoph Schlingensief und René Pollesch*, Bielefeld 2011.

Nitsch 1995. Nitsch, Hermann: *Zur Theorie des Orgien Mysterien Theaters. Zweiter Versuch*, Salzburg/Wien 1995.

Nitsch 2003. Nitsch, Hermann: »Action 33. The Orgies-Mysteries Theater«, in: *Critical Mass. Happenings, Fluxus, Performance, Intermedia and Rutgers University 1958–1972* (Ausst. Kat. Mead Art Museum/Mason Gross Art Galleries), hg. v. Geoffrey Hendricks, New Brunswick, New Jersey 2003, S. 156–162.

Nitsch 2005. Nitsch, Hermann: *Wiener Vorlesungen*, hg. v. Michael Hüttler, Wien/Köln/Weimar 2005.

Nitsch/Rathmanner 2005. Nitsch, Hermann/Rathmanner, Petra: »›Ich sage Ja und noch einmal Ja zum Leben‹. Hermann Nitsch spricht mit der ›Wiener Zeitung‹ über sein berühmt-berüchtigtes Orgien-Mysterien-Theater«, in: *Wiener Zeitung* vom 5. November 2005; Transkript abrufbar via https://www.basis-wien.at/avdt/htm/124/00067196.htm (Zugriff: 1.8.2023).

Noever 2004. Noever, Peter (Hg.): *Otto Muehl. Leben / Kunst / Werk. Aktion, Utopie, Malerei 1960–2004* (Ausst. Kat. MAK Wien), Köln 2004.

»Notitzen. Dramatische Literatur« 1824. »Notitzen. Dramatische Literatur«, in: *Der Sammler. Ein Unterhaltungsblatt* vom 10. Juli 1824, S. 331f.

»Notitzen. Theater« 1817. »Notitzen. Theater«, in: *Der Sammler. Ein Unterhaltungsblatt* vom 17. und 19. April 1817, S. 184 u. 187f.

Novalis 1978. Novalis (= Friedrich von Hardenberg): *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*, Bd. 2: *Das philosophisch-theoretische Werk*, hg. v. Hans-Joachim Mähl, München/Wien 1978.

Oehlenschläger 1816. Oehlenschläger, Adam: *Correggio. Ein Trauerspiel*, Stuttgart/Tübingen 1816.

Oehlenschläger 1829. Oehlenschläger, Adam: *Schriften. Zum erstenmale gesammelt als Ausgabe letzter Hand*, Bd. 2: *Selbstbiographie. Zweiter Theil*, Breslau 1829.

Otto 2014. Otto, Ulf: »Reenactment« (Art.), in: *Metzler Lexikon Theatertheorie*, hg. v. Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch u. Matthias Warstat, 2., akt. u. erw. Aufl., Stuttgart/Weimar 2014, S. 287–290.

Pappenheim 2022. Pappenheim, Marie: *Erwartung. Monodram in einem Akt (1909)*, Libretto, komponiert von Arnold Schönberg, Wien 2022; URL: https://www.schoenberg.at/scans/epub/op17.pdf (Zugriff: 1.8.2023).

***Patientenbriefe* 2009.** Schlingensief, Christoph: Blogeintrag vom 13. März 2009: »Christoph Schlingensief«, in: Weblog *Patientenbriefe* auf *www.geschockte-patienten.de*; URL: http://www.geschockte-patienten.de/weblog/?p=13 (Zugriff: 1.8.2023).

***Patientendoktor Schlingensief berichtet* 2009.** Schlingensief, Christoph: Blogeintrag vom 3. September 2009: »Artikelmist in der Wochenzeitung: Freitag, 3.9.2009«, in: Weblog *Patientendoktor Schlingensief berichtet* auf *www.geschockte-patienten.de*; URL: https://www.geschockte-patienten.de/weblog/?p=375 (Zugriff: 1.8.2023).

Pfister 1995. Pfister, Manfred: »Meta-Theater und Materialität. Zu Robert Wilsons ›the CIVIL warS‹«, in: *Materialität der Kommunikation*, hg. v. Hans Ulrich Gumbrecht u. K. Ludwig Pfeiffer, 2. Aufl., Frankfurt a. M. 1995, S. 454–473.

Philipp et al. 2011. »›Christoph Schlingensief – Ein Gesamtkünstler?‹ Gespräch mit Claus Philipp, Christian Reder, Franziska Schößler, moderiert von Teresa Kovacs«, in: *Der Gesamtkünstler Christoph Schlingensief*, hg. v. Pia Janke u. Teresa Kovacs, Wien 2011, S. 135–146.

Pilz 2008. Pilz, Dirk: »Die Messe des unheiligen Christoph«, in: *Neue Zürcher Zeitung* vom 23. September 2008; URL: https://www.nzz.ch/die_messe_des_unheiligen_christoph-ld.514342 (Zugriff: 1.8.2023).

Platon 2020. Platon: *Ion*, übers. u. hg. v. Hellmut Flashar, Stuttgart 2020.

Platon 2021. Platon: *Apologie des Sokrates*, übers. u. hg. v. Manfred Fuhrmann, Stuttgart 2021.

Platschka 2019. Platschka, Ella: »Christoph Schlingensief. Avantgarde *reloaded*«, in: *Christoph Schlingensief und die Avantgarde*, hg. v. Lore Knapp, Sven Lindholm u. Sarah Pogoda, Paderborn 2019, S. 251–271.

Platschka 2020. Platschka, Ella Ricarda: *»Verschiedene Arten zu sein.« Homolokie und ihre Darstellung in der Gegenwartskunst von 1999 bis 2019*, Dissertation, LMU München, Fakultät für Geschichts- und Kunstwissenschaften, München 2020; URL: https://edoc.ub.uni-muenchen.de/26653/ (Zugriff: 1.8.2023).

Pogoda 2019. Pogoda, Sarah: »Künstlerische Avantgardeforschung und Institutionskritik in Christoph Schlingensiefs *Müllfestspiele* (1996), *Seven X* (1999) und *Erster Attaistischer Kongress* (2002)«, in: *Christoph Schlingensief und die Avantgarde*, hg. v. ders., Lore Knapp u. Sven Lindholm, Paderborn 2019, S. 219–249.

Popp 2015. Popp, Steffen: »Nachwort des Herausgebers«, in: Joseph Beuys: *Mysterien für alle. Kleinste Aufzeichnungen*, Berlin 2015, S. 189–194.

Popp-Baier 2013. Popp-Baier, Ulrike: »›It Can't Be as Beautiful in Heaven as It Is Here‹: Religious Turbulence in Christoph Schlingensief's Cancer Diary«, in: *Religious Voices in Self-Narratives. Making Sense of Life in Times of Transition*, hg. v. Marjo von Buitelaar u. Hetty Zock, Berlin/Boston 2013, S. 149–170.

Poschmann 1997. Poschmann, Gerda: *Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*, Tübingen 1997.

»Prager Theater« 1852. »Prager Theater«, in: *Bohemia. Ein Unterhaltungsblatt* vom 29. April 1852, o. S.

Primavesi 2001. Primavesi, Patrick: »Schluß mit dem Gottesgericht? Theaterarbeit zwischen Ritual, Tragödie und Performance«, in: *Kunst und Religion im 20. Jahrhundert*, hg. v. Richard Faber u. Volkhard Krech, Würzburg 2001, S. 157–186.

Primavesi 2004. Primavesi, Patrick: »Orte und Strategien postdramatischer Theaterformen«, in: *Theater fürs 21. Jahrhundert*, Text+Kritik Sonderband 9, hg. v. Heinz Ludwig Arnold, München 2004, S. 8–25.

Programmheft *Kirche der Angst.* *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir. Fluxus-Oratorium von Christoph Schlingensief*, Leporello, hg. v. Kultur Ruhr GmbH, Gelsenkirchen 2008.

Programmheft *Mea Culpa*. *Christoph Schlingensief. Mea Culpa*, Heft 194, Burgtheater Wien, Spielzeit 2008/2009.

Rajewsky 2002. Rajewsky, Irina O.: *Intermedialität*, Tübingen/Basel 2002.

Rakow 2003. Rakow, Christian: »Von der Katastrophe zur Komik. Lachkultur in Schlingensiefs ›ATTA ATTA‹«, in: *Theater der Zeit* 58,6 (2003), S. 30f.

Rakow 2008. Rakow, Christian: »›Viele sind tot, viele sind untot. Hallelujah!‹ Der RuhrTriennale zweiter Teil: Postindustrielle Befindlichkeiten bei Christoph Schlingensief, Schorsch Kamerun, Ivo van Hove, Sebastian Nübling und Händl Klaus«, in: *Theater heute* 49,11 (2008), S. 30–33.

Ralfs 2011. Ralfs, Sarah: »›WIR SIND EINS‹ – TOTAL TOTAL. Selbst-Inszenierungen in Christoph Schlingensiefs späten Arbeiten«, in: *Der Gesamtkünstler Christoph Schlingensief*, hg. v. Pia Janke u. Teresa Kovacs, Wien 2011, S. 307–326.

Ralfs 2017. Ralfs, Sarah: »Der Ausnahmezustand und die Metrik des Alltäglichen. Christoph Schlingensiefs *Tagebuch einer Krebserkrankung*«, in: *Paragrana* 26,2 (2017), S. 97–106.

Ralfs 2019. Ralfs, Sarah: *Theatralität der Existenz. Ethik und Ästhetik bei Christoph Schlingensief*, Bielefeld 2019.

Rebentisch 2013. Rebentisch, Juliane: *Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung*, Hamburg 2013.

Reck/Szeemann 1999. Reck, Hans Ulrich/Szeemann, Harald (Hg.): *Junggesellenmaschinen*, erw. Neuausg., Wien 1999.

Reckwitz 2014. Reckwitz, Andreas: *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*, 4. Aufl., Berlin 2014.

»Regisseur Christoph Schlingensief gestorben« 2010. »Regisseur Christoph Schlingensief gestorben«, in: *Neue Zürcher Zeitung* vom 21. August 2010; URL: https://www.nzz.ch/regisseur_christoph_schlingensief_ist_gestorben-ld.983849 (Zugriff: 1.8.2023).

Rennert 2012. Rennert, Susanne: »Festum Fluxorum Fluxus – Musik und Antimusik. Das instrumentale Theater. Düsseldorf, 2–3 February 1963«, in: *»The lunatics are on the loose …«. European Fluxus Festivals 1962–1977* (Ausst. Kat. Akademie der Künste Berlin et al.), hg. v. Petra Stegmann, Potsdam 2012, S. 163–175.

Revers 2000. Revers, Peter: *Mahlers Lieder. Ein musikalischer Werkführer*, München 2000.

Richter 2012. Richter, Dorothee: *Fluxus. Kunst gleich Leben? Mythen um Autorschaft, Produktion, Geschlecht und Gemeinschaft*, Ludwigsburg/Zürich 2012; URL: https://www.academia.edu/3489139/Fluxus_Kunst_gleich_Leben_Mythen_um_Autorschaft_Produktion_Geschlecht_und_Gemeinschaft (Zugriff: 1.8.2023).

Riegel 2018. Riegel, Hans Peter: *Beuys. Die Biographie*, 3 Bde., 4., akt. Aufl., Zürich 2018.

Rockland 2003. Rockland, Michael Aaron: »Not Present at the Creation«, in: *Critical Mass. Happenings, Fluxus, Performance, Intermedia and Rutgers University 1958–1972* (Ausst. Kat. Mead Art Museum/Mason Gross Art Galleries), hg. v. Geoffrey Hendricks, New Brunswick, New Jersey 2003, S. 163–167.

Rötscher 1867. Rötscher, Heinrich Theodor: »Worin liegt bei den sogenannten Künstler-Dramen die große Gefahr für den dramatischen Dichter?«, in: ders.: *Dramaturgische und ästhetische Abhandlungen*, hg. v. Emilie Schröder, Leipzig 1867, S. 19f.

Rosenfelder 2010. Rosenfelder, Andreas: »Leben ohne Punkt und Komma. Christoph Schlingensief war der Provokateur, den am Ende alle mochten«, in: *Die Welt* vom 23. August 2010; URL: https://www.welt.de/welt_print/vermischtes/article9147033/Leben-ohne-Punkt-und-Komma.html (Zugriff: 1.8.2023).

Roselt 2000. Roselt, Jens: »Postmodernes Theater: Subjekt in Rotation«, in: *Räume der literarischen Postmoderne. Gender, Performativität, Globalisierung*, hg. v. Paul Michael Lützeler, Tübingen 2000, S. 147–166.

Roselt 2004. Roselt, Jens: »In Ausnahmezuständen. Schauspieler im postdramatischen Theater«, in: *Theater fürs 21. Jahrhundert*, Text+Kritik Sonderband 9, hg. v. Heinz Ludwig Arnold, München 2004, S. 166–176.

Roselt 2005. Roselt, Jens: »An den Rändern der Darstellung – Ein Aspekt von Schauspielkunst heute«, in: *Seelen mit Methode. Schauspieltheorien vom Barock- bis zum postdramatischen Theater*, hg. v. dems., Berlin 2005, S. 376–380.

Roselt 2011. Roselt, Jens: »Zukunft probieren«, in: *Chaos und Konzept. Proben und Probieren im Theater*, hg. v. dems. u. Melanie Hinz, Berlin/Köln 2011, S. 16–37.

Rosenberg 2003. Rosenberg, Harold: »Die amerikanischen Action Painter [1952]«, in: *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphi-*

losophie, Manifeste, Statements, Interviews, Bd. 2, hg. v. Charles Harrison u. Paul Wood, Ostfildern-Ruit 2003, S. 708–711.

Rossmann 2008. Rossmann, Andreas: »Heile, heile, Angst«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 22. September 2008; URL: https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buehne-und-konzert/christoph-schlingensief-heile-heile-angst-1698170.html (Zugriff: 1.8.2023).

Roth 2018. Roth, Helen: *Christoph Schlingensief. Vom Provokateur zum Erbauer einer sozialen Plastik*, Würzburg 2018.

Roth 2018 a. Roth, Helen: »Schlingensiefs ambivalentes Spiel mit Pathos«, in: *Literaturen des Pathos. Ästhetik des Affekts von Aristoteles bis Schlingensief*, hg. v. Björn Hayer u. Walter Kühn, Marburg 2018, S. 169–188.

Rothfuss/Carpenter 2005. Rothfuss, Joan/Carpenter, Elizabeth (Hg.): *Bits & Pieces Put Together to Present a Semblance of a Whole* (Ausst. Kat. Walker Art Center), Minneapolis 2005.

Ruch 2001. Ruch, Christian: »› … und dann werden 5000 Leute in die Auferstehung gejagt‹. Der Stockhausen-Skandal und die Wiederkehr des Verdrängten«, in: *Materialdienst der EZW* 11 (2001), S. 379–382.

Rückert 1979. Rückert, Friedrich: *Rückerts Werke*, Bd. 1, hg. u. mit Einl. vers. v. Edgar Gross u. Ella Hertzer, Hildesheim/New York 1979 (Nachdr. d. Ausg. Berlin 1910, Teile 1–3).

Ruppert 2018. Ruppert, Wolfgang: *Künstler! Kreativität zwischen Mythos, Habitus und Profession*, Wien/Köln/Weimar 2018.

Rupprecht 2005. Rupprecht, Annette Maria: »Christoph Schlingensief«, in: *Stern Biografie* 3 (2005), S. 92–97.

Ryan 2003. Ryan, Susan Elizabeth: »Piecing Art Together: Observations on Fluxus at Douglass, 1966–70«, in: *Critical Mass. Happenings, Fluxus, Performance, Intermedia and Rutgers University 1958–1972* (Ausst. Kat. Mead Art Museum/Mason Gross Art Galleries), hg. v. Geoffrey Hendricks, New Brunswick, New Jersey 2003, S. 144–151.

Schade 2011. Schade, Sigrid: »Zur Metapher vom ›Künstler als Seismograph‹«, in: *Die Wiederkehr des Künstlers. Themen und Positionen der aktuellen Künstler/innenforschung*, hg. v. Sabine Fastert, Alexis Joachimides u. Verena Krieger, Köln/Weimar/Wien 2011, S. 131–145.

Schäfer 2003. Schäfer, Andreas: »Solange erzählt wird, muss niemand sterben. Schlingensiefs Inszenierung über Terror, Kindheit und Kunst hat die Kraft eines Mysterienspiels«, in: *Berliner Zeitung* vom 24. Januar 2003; Transkript abrufbar via https://web.archive.org/web/20110221031203/http://www.atta-atta.org/html/body_presse.html (Zugriff: 1.8.2023).

Schaff 1992. Schaff, Barbara: *Das zeitgenössische britische Künstlerdrama*, Passau 1992.

Schaper 2003. Schaper, Rüdiger: »Ja ja ja, nä nä nä. Theater in Zeiten der Kriegsangst: Christoph Schlingensief sucht in Berlin mit ›Atta Atta‹ nach dem letzten Ausweg«, in: *Der Tagesspiegel* vom 25. Januar 2003; URL: https://www.tagesspiegel.de/kultur/ja-ja-ja-na-na-na-969433.html (Zugriff: 1.8.2023).

Schaper 2008. Schaper, Rüdiger: »Der Prophet im eigenen Körper«, in: *Der Tagesspiegel* vom 23. September 2008; URL: https://www.tagesspiegel.de/kultur/theater-der-prophet-im-eigenen-koerper/1331288.html (Zugriff: 1.8.2023).

Schaper 2008a. Schaper, Rüdiger: »An der Grenze. ›Zwischenstand‹ der Krankheit: Christoph Schlingensief im Gorki Theater«, in: *Der Tagesspiegel* vom 15. November 2008; URL: https://www.tagesspiegel.de/kultur/christoph-schlingensief-an-der-grenze/1372110.html (Zugriff: 1.8.2023).

Schaper 2009. Schaper, Rüdiger: »Der Trapezkünstler. Christoph Schlingensief eröffnet das Theatertreffen – und plaudert mit Außenminister Steinmeier«, in: *Der Tagesspiegel* vom 3. Mai 2009; URL: https://www.tagesspiegel.de/kultur/schlingensief-der-trapezkuenstler/1502450.html (Zugriff: 1.8.2023).

Schata 1976. Schata, Peter: »Das Œuvre des Joseph Beuys. Ein individueller Ansatz zu universeller Neugestaltung«, in: *Soziale Plastik. Materialien zu Joseph Beuys*, hg. v. dems., Volker Harlan u. Rainer Rappmann, Achberg 1976, S. 71–115.

Schaub/Suthor/Fischer-Lichte 2005. Schaub, Mirjam/Suthor, Nicola/Fischer-Lichte, Erika (Hg.): *Ansteckung. Zur Körperlichkeit eines ästhetischen Prinzips*, München 2005.

A. T. Scheer 2018. Scheer, Anna Teresa: *Christoph Schlingensief. Staging Chaos, Performing Politics and Theatrical Phantasmagoria*, London 2018.

B. Scheer 2001/2010. Scheer, Brigitte: »Gefühl« (Art.), in: *Ästhetische Grundbegriffe. Studienausgabe*, Bd. 2, hg. v. Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhart Steinwachs u. Friedrich Wolfzettel, Stuttgart/Weimar 2001/2010, S. 629–660.

Scheffler 2005. Scheffler, Kirsten: »Perfor(m)ierte Bühnen. Christoph Schlingensiefs Szenographien in ›Atta Atta: Die Kunst ist ausgebrochen‹«, in: *Wahn – Wissen – Institution*, Bd. 1: *Undisziplinierbare Näherungen*, hg. v. Karl-Josef Pazzini, Marianne Schuller u. Michael Wimmer, Bielefeld 2005, S. 173–194.

Scheinpflug/Wortmann 2022. Scheinpflug, Peter/Wortmann, Thomas (Hg.): *Arbeit am Bild. Christoph Schlingensief und die Tradition*, Paderborn 2022.

Scheinpflug/Wortmann 2022 a. Scheinpflug, Peter/Wortmann, Thomas: »Im Bildersturm. Einleitende Überlegungen zu Christoph Schlingensiefs Arbeit am Bild und den offenen Rechnungen der Forschung«, in: *Arbeit am Bild. Christoph Schlingensief und die Tradition*, hg. v. dens., Paderborn 2022, S. 1–19.

Schiller 2005. Schiller, Friedrich: »Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen«, in: ders.: *Sämtliche Werke*, Bd. 8: *Philosophische Schriften*, bearb. v. Barthold Pelzer, Berlin 2005, S. 305–408.

Schilling 1978. Schilling, Jürgen: *Aktionskunst. Identität von Kunst und Leben? Eine Dokumentation*, Luzern/Frankfurt a. M. 1978.

Schlaich 2019. Schlaich, Frieder: »Über das Film- und Videoarchiv von Christoph Schlingensief und dessen Veröffentlichung durch die *Filmgalerie 451*«, in: *Christoph Schlingensief und die Avantgarde*, hg. v. Lore Knapp, Sven Lindholm u. Sarah Pogoda, Paderborn 2019, S. 47–49.

Schlegel 1798. Schlegel, Friedrich: »Fragmente«, in: *Athenäum* 1,2 (1798), S. 3–146.

Schlegel 1800. Schlegel, Friedrich: »Gespräch über die Poesie«, in: *Athenäum* 3,1/2 (1800), S. 58–121 u. 169–187.

Schlegel 1808. Schlegel, Friedrich: »Göthe's Werke«, in: *Heidelbergische Jahrbücher der Literatur* (Abt. 5: *Philologie, Historie, schöne Literatur und Kunst*) 1,2 (1808), S. 145–184.

***Schlingenblog* 2009/10.** *Schlingenblog. Persönliches Blog von Christoph Schlingensief*, Blogeinträge von November 2009 bis August 2010 auf *www.schlingenblog.wordpress.com*.

- Blogeintrag vom 22. Dezember 2009: »MATTHIAS LILIENTHAL WIRD 50!«; URL: https://schlingenblog.wordpress.com/2009/12/22/matthias-lilienthal-wird-50/ (Zugriff: 1.8.2023).
- Blogeintrag vom 1. Januar 2010: »ACHIM IST GESTORBEN! – Beerdigung am 6.1.2010 auf dem Waldfriedhof von Wildau!«; URL: https://schlingenblog.wordpress.com/2010/01/01/achim-ist-gestorben-beerdigung-am-612010-auf/ (Zugriff: 1.8.2023).

- Blogeintrag vom 9. Januar 2010: »ACHIM IST BEERDIGT!«; URL: https://schlingenblog.wordpress.com/2010/01/09/achim-ist-beerdigt/ (Zugriff: 1.8.2023).
- Blogeintrag vom 1. April 2010: »DIE FRANKFURTER RUNDSCHAU HAT NOCHMAL NACHGEPRÜFT!«; URL: https://schlingenblog.wordpress.com/2010/04/01/die-frankfurter-rundschaut-hat-nochmal-nachge/ (Zugriff: 1.8.2023).

»Schlingensief: ›Bin nicht der große Gralssucher‹« 2006. »Schlingensief: ›Bin nicht der große Gralssucher‹. Regisseur über die Burgtheater-Installation ›AREA 7‹: ›Die Unerlösbarkeit ist das Thema‹«, in: *Der Standard* vom 16. Januar 2006; URL: https://www.derstandard.at/story/2305858/schlingensief-bin-nicht-der-grosse-gralssucher (1.8.2023).

»Schlingensiefs Künstlertherapie gegen Krebs« 2008. »Schlingensiefs Künstlertherapie gegen Krebs. Auftritt des erkrankten Regisseurs im Berliner Maxim-Gorki-Theater«, in: *Die Tagespost* vom 15. November 2008; URL: https://www.die-tagespost.de/gesellschaft/feuilleton/Schlingensiefs-Kuenstlertherapie-gegen-Krebs;art310,76911 (Zugriff: 1.8.2023).

Schlingensief 1998. Schlingensief, Christoph: »Wir sind zwar nicht gut, aber wir sind da«, in: *Schlingensief! Notruf für Deutschland. Über die Mission, das Theater und die Welt des Christoph Schlingensief*, hg. v. Julia Lochte u. Wilfried Schulz, Hamburg 1998, S. 12–39.

Schlingensief 2001. Schlingensief, Christoph: »Intensivstation 35«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 9. Juni 2001; Transkript abrufbar via https://www.schlingensief.com/kolumne.php?id=intensivstation&artikel=35 (Zugriff: 1.8.2023).

Schlingensief 2001 a. Schlingensief, Christoph: »Intensivstation 42«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 28. September 2001; Transkript abrufbar via https://www.schlingensief.com/kolumne.php?id=intensivstation&artikel=42 (Zugriff: 1.8.2023).

Schlingensief 2002 a. Schlingensief, Christoph: *Rosebud. Das Original*, mit Vorbemerkungen v. Diedrich Diederichsen u. Carl Hegemann, hg. v. Jutta Wangemann, Köln 2002.

Schlingensief 2006. Schlingensief, Christoph: »Umstrittene Aktionskunst von Hermann Nitsch. Rasierklingen raus, Schmerzbekenntnis!«, in: *Süddeutsche Zeitung* vom 30. November 2006; URL: https://www.sueddeutsche.de/kultur/umstrittene-aktionskunst-von-hermann-nitsch-rasierklingen-raus-schmerzbekenntnis-1.801854-0 (Zugriff: 1.8.2023).

Schlingensief 2009. Schlingensief, Christoph: *So schön wie hier kanns im Himmel gar nicht sein! Tagebuch einer Krebserkrankung*, 6. Aufl., Köln 2009.

Schlingensief 2012. Schlingensief, Christoph: *Ich weiß, ich war's*, hg. v. Aino Laberenz, Köln 2012.

Schlingensief 2020. Schlingensief, Christoph: *Kein falsches Wort jetzt. Gespräche*, hg. v. Aino Laberenz, mit einem Vorw. v. Diedrich Diederichsen, Köln 2020.

***Schlingensief Latest News* 2005–2021.** *Schlingensief Latest News*, Blogeinträge von Juni 2005 bis Oktober 2021 auf *www.schlingensief.com/weblog*.

- Blogeintrag vom 17. Oktober 2008: »CHRISTOPH SCHLINGENSIEF: ›DER KÖNIG WOHNT IN MIR‹«; URL: https://www.schlingensief.com/weblog/?p=296 (Zugriff: 1.8.2023).
- Blogeintrag vom 29. Oktober 2008: »DER ZWISCHENSTAND DER DINGE«; URL: https://www.schlingensief.com/weblog/?p=299 (Zugriff: 1.8.2023).

Schlingensief/Behrendt 2007. Schlingensief, Christoph/Behrendt, Eva: »›Ich liebe es, abends den Grill aufzubauen‹. Christoph Schlingensief über sein schwieriges Verhältnis zum Theater und die Suche nach der Dunkelphase zwischen den Bildern«, in: *Theater heute* 48,8/9 (2007), S. 17–19.

Schlingensief/Behrendt 2009. Schlingensief, Christoph/Behrendt, Eva: »›Ich gieße meine soziale Skulptur‹. Christoph Schlingensief über seine Krebserkrankung, die Bedeutung des Sprachflusses, Joseph Beuys, und warum das Christentum eine Riesenfreude sein könnte«, in: *Theater heute* 50,1 (2009), S. 36–40.

Schlingensief/Biesenbach 2011. »Ich wollte alles in Bilder fassen. Christoph Schlingensief im Gespräch mit Klaus Biesenbach«, in: *Christoph Schlingensief. Deutscher Pavillon 2011. 54. Internationale Kunstausstellung – La Biennale di Venezia* (Ausst. Kat.), hg. v. Susanne Gaensheimer, Köln 2011, S. 139–154.

Schlingensief/Rakow/Gehre 2003. »Mich interessiert das Atonale. Christoph Schlingensief im Gespräch mit Christian Rakow und Klaus Gehre«, in: *Theater der Zeit* 58,6 (2003), S. 26–29.

Schlingensief/Hegemann 1998. Schlingensief, Christoph/Hegemann, Carl: *Chance 2000. Wähle Dich selbst*, Köln 1998.

Schlingensief/Hoffmann 2000. »Interview mit Christoph Schlingensief (Volksbühne Berlin, 6. 2. 1999)«, in: Antje Hoffmann: »Scheitern als Chance. Zur Dramaturgie von Christoph Schlingensief«, in: *Studien zur Dramaturgie. Kontexte – Implikationen – Berufspraxis*, hg. v. Peter Reichel, Tübingen 2000, S. 301–309.

Schlingensief/Kerbler/Philipp 2006. »›Ich bin für die Vielfalt zuständig‹. Christoph Schlingensief im Gespräch mit Michael Kerbler und Claus Philipp«, in: *Lesebuch Projekte. Vorgriffe, Ausbrüche in die Ferne*, hg. v. Christian Reder, Wien/New York 2006, S. 125–140.

Schlingensief/Kleindienst 2006. Schlingensief, Christoph/Kleindienst, Jürgen: »›Für mich ist nichts beendet‹. Christoph Schlingensief über den Stammbaum seiner Arbeit, feindliche Übernahmen und Michael Ballack in National Befreiten Zonen«, in: *Leipziger Volkszeitung* vom 1. Juni 2006; Transkript abrufbar via https://www.schlingensief.com/weblog/?p=114 (Zugriff: 1.8.2023).

Schlingensief/Kluge 2013. Kluge, Alexander: »In erster Linie bin ich Filmemacher. Begegnung mit Christoph Schlingensief anlässlich seiner *Hodenpark*-Installation 2006 im Museum der Moderne in Salzburg«, in: *Christoph Schlingensief* (Ausst. Kat. MoMa PS1/KW Institute for Contemporary Art), hg. v. KW Institute for Contemporary Art, Klaus Biesenbach, Anna-Catharina Gebbers, Aino Laberenz u. Susanne Pfeffer, Köln/London 2013, S. 80–84.

Schlingensief/Koegel 2005. »›Nur ein Pinselstrich …‹ Christoph Schlingensief im Gespräch mit Alice Koegel, aus Anlass der Ausstellung *Church of Fear* im Museum Ludwig, Köln, vom 29. Juli bis 30. Oktober 2005«, in: *AC: Christoph Schlingensief. Church of Fear* (Ausst. Kat. Museum Ludwig), hg. v. Alice Koegel u. Kasper König, Köln 2005, S. 25–32.

Schlingensief/Laudenbach 2003. Schlingensief, Christoph/Laudenbach, Peter: »›Wer Kunst macht, wird so leicht kein Terrorist‹. Heute hat in Berlin Christoph Schlingensiefs neues Politstück ›Atta Atta‹ Premiere. Ein Gespräch über Attentate und Avantgarde«, in: *Der Tagesspiegel* vom 23. Januar 2003; URL: https://www.tagesspiegel.de/kultur/wer-kunst-macht-wird-so-leicht-kein-terrorist/383230.html (Zugriff: 1.8.2023).

Schlingensief/Laudenbach 2004. Schlingensief, Christoph/Laudenbach, Peter: »›Ich bin die Musik‹. Christoph Schlingensief probt Richard Wagners ›Parsifal‹ – ein Gespräch über singende Leichen und die Firma Bayreuth«, in: *Der Tagesspiegel* vom 19. Juli 2004; URL: https://www.tagesspiegel.de/kultur/ich-bin-die-musik/532642.html (Zugriff: 1.8.2023).

Schlingensief/Laudenbach 2009. Schlingensief, Christoph/Laudenbach, Peter: »Der Wärmekuchen strahlt weiter«, veröffentlicht am 27. April 2009 auf *www.tip-berlin.de*; Transkript abrufbar via https://www.schlingensief.com/weblog/?p=373 (Zugriff: 1.8.2023).

SCHLINGENSIEF/LÖWE 2003. SCHLINGENSIEF, CHRISTOPH/LÖWE, BIRGIT: »›Ich möchte einen eigenen Atem haben‹. Im Gespräch mit dem Aktionskünstler und Theaterregisseur Christoph Schlingensief«, in: *Info 3. Anthroposophie heute* 5 (2003), S. 20–23.

SCHLINGENSIEF/MALZACHER 2010. MALZACHER, FLORIAN: »Blurring Boundaries/Changing Perspectives: An Interview with Christoph Schlingensief«, in: *Christoph Schlingensief. Art Without Borders*, hg. v. TARA FORREST u. ANNA TERESA SCHEER, Bristol/Chicago 2010, S. 201–216.

SCHLINGENSIEF/MICHALZIK 2008. SCHLINGENSIEF, CHRISTOPH/MICHALZIK, PETER: »›Ich habe dem Tod eine Tür geöffnet‹«, in: *Frankfurter Rundschau* vom 13. September 2008; URL: https://www.fr.de/politik/ich-habe-krebs-eine-geoeffnet-11610064.html (Zugriff: 1.8.2023).

SCHLINGENSIEF/MOMMERT 2008. SCHLINGENSIEF, CHRISTOPH/MOMMERT, WILFRIED: »›Ich fange das Spiel noch einmal an‹«, in: *Berliner Morgenpost* vom 5. September 2008; URL: https://www.morgenpost.de/printarchiv/kultur/article102534073/Ich-fange-das-Spiel-noch-einmal-an.html (Zugriff: 1.8.2023).

SCHLINGENSIEF/MÜLLER 2008. SCHLINGENSIEF, CHRISTOPH/MÜLLER, KATRIN BETTINA: »›Verdammt glücklich‹. Gott ist ein schweinischer Künstlerarsch mit manchmal grausamen Plänen. Christoph Schlingensief über Religion, das Arbeiten in anderen Kulturen und das Diktiergerät als Mülleimer« in: *taz* vom 12. November 2008; URL: https://www.taz.de/Interview-mit-Christoph-Schlingensief/!5172864/ (Zugriff: 1.8.2023).

SCHLINGENSIEF/NORBISRATH 2008. SCHLINGENSIEF, CHRISTOPH/NORBISRATH, GUDRUN: »Christoph Schlingensief: ›Ich lebe hier auf‹«, in: *Westdeutsche Allgemeine Zeitung* vom 21. September 2008; URL: https://www.waz.de/waz-info/christoph-schlingensief-ich-lebe-hier-auf-id433345.html (Zugriff: 1.8.2023).

SCHLINGENSIEF/OBRIST 2005. »›Meine Arbeit hat immer mit dem Blickwechsel zu tun‹. Christoph Schlingensief im Gespräch mit Hans Ulrich Obrist, aus Anlass des *Ersten Internationalen Pfahlsitzwettbewerbes der Church of Fear* im Rahmen der 50. Biennale in Venedig 2003 (Auszug)«, in: *AC: Christoph Schlingensief. Church of Fear* (Ausst. Kat. Museum Ludwig), hg. v. ALICE KOEGEL u. KASPER KÖNIG, Köln 2005, S. 9–15.

SCHLINGENSIEF/OBRIST 2011. »Vervielfältigungen. Christoph Schlingensief im Gespräch mit Hans Ulrich Obrist«, in: *Christoph Schlingensief. Deutscher Pavillon 2011. 54. Internationale Kunstausstellung – La Biennale di Venezia* (Ausst. Kat.), hg. v. SUSANNE GAENSHEIMER, Köln 2011, S. 297–307.

Schlingensief/Schaper 2008. Schlingensief, Christoph/Schaper, Rüdiger: »›Was ist jetzt mit Gott?‹ Rückkehr auf die Bühne: Christoph Schlingensief über den Krebs, die Kunst und seine Liebe zum Ruhrgebiet«, in: *Der Tagesspiegel* vom 9. September 2008; URL: https://www.tagesspiegel.de/kultur/schlingensief-im-interview-was-ist-jetzt-mit-gott/1320048.html (Zugriff: 1.8.2023).

Schlingensief/Seidler 2008. Schlingensief, Christoph/Seidler, Ulrich: »Ausputzen, die Drecksau! Christoph Schlingensief über seinen Kampf mit dem Lungenkrebs, mit Gott und mit sich selbst«, in: *Berliner Zeitung* vom 11. September 2008; Transkript abrufbar via https://www.schlingensief.com/weblog/?p=282 (Zugriff: 1.8.2023).

Schlingensief/Spiegler 2009. Schlingensief, Christoph/Spiegler, Almuth: »Schlingensief: ›Erlösung ist für mich ein Albtraum‹«, in: *Die Presse* vom 19. März 2009; URL: https://amp.diepresse.com/462308 (Zugriff: 1.8.2023).

Schmatz 1992. Schmatz, Ferdinand: »Sinn und Sinne: Marquis de Sade – Otto Mühl«, in: ders.: *Sinn & Sinne. Wiener Gruppe, Wiener Aktionismus und andere Wegbereiter*, Wien 1992, S. 168–181.

C. Schmidt 2008. Schmidt, Constanze: »›Stunde Null‹ für Schlingensief«, in: *Der Tagesspiegel* vom 22. September 2008; URL: https://www.tagesspiegel.de/kultur/ruhrtriennale-stunde-null-fuer-schlingensief/1331472.html (Zugriff: 1.8.2023).

N. Schmidt 2015. Schmidt, Nina: »Confronting Cancer Publicly: Christoph Schlingensief's *So schön wie hier kanns im Himmel gar nicht sein! Tagebuch einer Krebserkrankung*«, in: *Oxford German Studies* 44,1 (2015), S. 100–112.

N. Schmidt 2018. Schmidt, Nina: *The Wounded Self. Writing Illness in Twenty-First Century German Literature*, Rochester, New York 2018.

Schneede 1994. Schneede, Uwe M.: *Joseph Beuys. Die Aktionen*, Ostfildern-Ruit 1994.

Schneede 1997. Schneede, Uwe M.: »Aktion« (Art.), in: *Beuysnobiscum*, hg. v. Harald Szeemann, Amsterdam/Dresden 1997, S. 23–31.

Schneede 2010. Schneede, Uwe M.: *Die Geschichte der Kunst im 20. Jahrhundert. Von den Avantgarden bis zur Gegenwart*, 2., durchges. u. erg. Aufl., München 2010.

Schneider 2021. Schneider, Martin: »Was ist ein Regiebuch? Erkundung eines unbekannten Theatermediums«, in: *Das Regiebuch. Zur Lesbarkeit theatraler Produktionsprozesse in Geschichte und Gegenwart*, hg. v. dems., Göttingen 2021, S. 9–29.

Schoene 2016. Schoene, Janneke: »Christoph Schlingensiefs analoge und digitale Selbst-Entwürfe: *Das Tagebuch einer Krebserkrankung* und der *Schlingenblog*« in: *Das digitalisierte Subjekt. Grenzbereiche zwischen Fiktion und Alltagswirklichkeit*, Sonderausgabe 1 von *Textpraxis. Digitales Journal für Philologie* (2.2016), hg. v. Innokentij Kreknin u. Chantal Marquardt, S. 130–143; URL: https://www.textpraxis.net/sites/default/files/beitraege/janneke-schoene-schlingensiefs-analoge-und-digitale-selbst-entwuerfe.pdf (Zugriff: 1.8.2023).

Schössler 2006. Schössler, Franziska: »Wahlverwandtschaften: Der Surrealismus und die politischen Aktionen von Christoph Schlingensief«, in: *Politisches Theater nach 1968. Regie, Dramatik und Organisation*, hg. v. ders., Ingrid Gilcher-Holtey u. Dorothea Kraus, Frankfurt a. M./New York 2006, S. 269–293.

Schössler 2013. Schössler, Franziska: »Verletzende Bilder: Christoph Schlingensiefs Reise in den eigenen Terror«, in: *Christoph Schlingensief* (Ausst. Kat. MoMa PS1/KW Institute for Contemporary Art), hg. v. KW Institute for Contemporary Art, Klaus Biesenbach, Anna-Catharina Gebbers, Aino Laberenz u. Susanne Pfeffer, Köln/London 2013, S. 114–119.

Schopenhauer 1986. Schopenhauer, Arthur: *Sämtliche Werke*, Bd. 1: *Die Welt als Wille und Vorstellung I*, textkrit. bearb. u. hg. v. Wolfgang Frhr. von Löhneysen, Frankfurt a. M. 1986.

Schopenhauer 1986 a. Schopenhauer, Arthur: *Sämtliche Werke*, Bd. 2: *Die Welt als Wille und Vorstellung II*, textkrit. bearb. u. hg. v. Wolfgang Frhr. von Löhneysen, Frankfurt a. M. 1986.

Schröder 2011. Schröder, Gerald: *Schmerzensmänner. Trauma und Therapie in der westdeutschen und österreichischen Kunst der 1960er Jahre. Baselitz, Beuys, Brus, Schwarzkogler, Rainer*, München 2011.

Schrödl 2009. Schrödl, Jenny: »Stimme und Emotion. Affektive Wirksamkeiten im postdramatischen Theater«, in: *Forum Modernes Theater* 24,2 (2009), S. 169–182.

Schrödl 2012. Schrödl, Jenny: *Vokale Intensitäten. Zur Ästhetik der Stimme im postdramatischen Theater*, Bielefeld 2012.

Schorlemmer 2015. Schorlemmer, Uta: »Present Absence in Tadeusz Kantor's and Christoph Schlingensief's Late Performances«, in: *Tadeusz Kantor's Memory. Other Pasts, Other Futures*, hg. v. Michal Kobialka u. Natalia Zarzecka, London/Wrocław 2018, S. 309–321.

Schubert 1895. *Franz Schubert's Werke. Erste kritisch durchgesehene Gesammtausgabe*, Serie 20: *Lieder und Gesänge*, Bd. 9: *Von der »Winterreise« bis zum »Schwanengesang«. 1827 u. 1828*, Leipzig 1895.

Schütt 2003. Schütt, Hans-Dieter: »Nicht bösartig, eher beuysartig. Christoph Schlingensief in der Berliner Volksbühne: ›Atta Atta – Die Kunst ist ausgebrochen‹«, in: *Neues Deutschland* [2003]; Transkript abrufbar via https://web.archive.org/web/20110221031203/http://www.atta-atta.org/html/body_presse.html (Zugriff: 1.8.2023).

Schütz/Carp 1998. »Der Schauspieler als Mobiles Einsatzkommando. Stefanie Carp spricht mit Bernhard Schütz über seine Arbeit mit Schlingensief«, in: *Schlingensief! Notruf für Deutschland. Über die Mission, das Theater und die Welt des Christoph Schlingensief*, hg. v. Julia Lochte u. Wilfried Schulz, Hamburg 1998, S. 79–90.

Schulte 2021. Schulte, Christian: »Plurale Autorschaft – eine Skizze«, in: *Plurale Autorschaft* (*Alexander Kluge Jahrbuch* 7), hg. v. dems., Birgit Haberpeuntner u. Melanie Konrad, Göttingen 2021, S. 11–14.

Schulz 2002. Schulz, Martin: »Körper sehen – Körper haben. Fragen der bildlichen Repräsentation«, in: *Quel Corps? Eine Frage der Repräsentation*, hg. v. dems., Hans Belting u. Dietmar Kamper, München 2002, S. 1–25.

Schulz-Hoffmann 1987. Schulz-Hoffmann, Carla: »Die allesverschlingende Mutter. Zum künstlerischen Konzept der Niki de Saint Phalle«, in: *Niki de Saint Phalle. Bilder – Figuren – Phantastische Gärten* (Ausst. Kat. Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung), hg. v. ders., München 1987, S. 9–24.

Schumacher 2008. Schumacher, Max: »Expect Expectation – Gestaltung der Erwartungshaltung als Teil der ›Over-All-Dramaturgy‹«, in: *Paradoxien des Zuschauens. Die Rolle des Publikums im zeitgenössischen Theater*, hg. v. Jan Deck u. Angelika Sieburg, Bielefeld 2008, S. 73–84.

Schwebel 1983. Schwebel, Horst: »Joseph Beuys – Objekte und Zeichenhandlungen«, in: *CHRISTUS in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, hg. v. dems. u. Günter Rombold, Basel/Wien 1983, S. 124–128.

Seel 2007. Seel, Martin: *Die Macht des Erscheinens. Texte zur Ästhetik*, Frankfurt a. M. 2007.

Seesslen 1998. Seesslen, Georg: »Vom barbarischen Film zur nomadischen Politik«, in: *Schlingensief! Notruf für Deutschland. Über die Mission, das Theater und die Welt des Christoph Schlingensief*, hg. v. Julia Lochte u. Wilfried Schulz, Hamburg 1998, S. 40–78.

Seesslen 2011. Seesslen, Georg: »Radikale Kunst. Über Schlingensiefs Ästhetik der Öffnung«, in: *Der Gesamtkünstler Christoph Schlingensief*, hg. v. Pia Janke u. Teresa Kovacs, Wien 2011, S. 76–87.

Seesslen 2015. Seesslen, Georg: *Der Filmemacher. Christoph Schlingensief*, Berlin 2015.

Sehl 2019. Sehl, Christoph: »Die Befreiung des Künstlers von der Kunst. George Maciunas (1931–1978)«, in: *Fluxus* (Ausst. Kat.), hg. v. Museum Ulm, Ulm 2019, S. 49–59.

Seibel 2008. Seibel, Johannes: »Das Sterben pflegen«, in: *Die Tagespost* vom 11. September 2008; URL: https://www.die-tagespost.de/gesellschaft/feuilleton/Das-Sterben-pflegen;art310,76552 (Zugriff: 1.8.2023).

Silesius 2012. Silesius, Angelus (= Johannes Scheffler): *Cherubinischer Wandersmann. Kritische Ausgabe*, hg. v. Louise Gnädinger, Stuttgart 2012.

Sinisi 2010. Sinisi, Barbara: *Kleists »Penthesilea« in der Forschung und auf der Bühne. Eine Rezeptionsgeschichte als Mentalitätsgeschichte*, Würzburg 2010.

Sloterdijk 2003. »Erschütterung des Erschütterungs-Managements. Ein Abendmahl mit Peter Sloterdijk«, in: *Ausbruch der Kunst. Politik und Verbrechen II*, hg. v. Carl Hegemann, Berlin 2003, S. 56–86.

Sobottka 2020. Sobottka, Jano: »Zur Endlichkeit in Christoph Schlingensiefs Tagebuch *So schön wie hier kanns im Himmel gar nicht sein!*«, in: *Christoph Schlingensief. Resonanzen*, hg. v. Vanessa Höving, Katja Holweck u. Thomas Wortmann, München 2020, S. 172–190.

Sommer 2012. Sommer, Kerstin: »›Dada is Dead – Long Live Dada‹: The Influence of Dadaism in Contemporary Performance Art«, in: *Dada and Beyond*, Bd. 2: *Dada and its Legacies*, hg. v. Elza Adamowicz u. Eric Robertson, Amsterdam/New York 2012, S. 43–53.

Sontag 1967. Sontag, Susan: »The Artist as Exemplary Sufferer (1962)«, in: dies.: *Against Interpretation and Other Essays*, 7. Aufl., London 1967, S. 39–48.

Sontag 2001. Sontag, Susan: »Feige waren die Mörder nicht«, in: *Dienstag. 11. September 2001*, 2. Aufl., Reinbek b. Hamburg 2001, S. 33–35.

Spera 2005. Spera, Danielle: *Hermann Nitsch. Leben und Arbeit*, 2. Aufl., Wien 2005.

Stachelhaus 1987. Stachelhaus, Heiner: *Joseph Beuys*, Düsseldorf 1987.

Steiner 2010. Steiner, Rudolf: *Der Christus-Impuls und die Entwickelung des Ich-Bewusstseins. Sieben Vorträge. Berlin 25. Oktober 1909–8. Mai 1910*, 4. Aufl., Rudolf Steiner Online Archiv, 2010; URL: http://anthroposophie.byu.edu/vortraege/116.pdf (Zugriff: 1.8.2023).

Steiner 2010 a. Steiner, Rudolf: *Aus der Akasha-Forschung. Das fünfte Evangelium. Fünf Vorträge. Oslo 1.–6. Oktober 1913*, 4. Aufl., Rudolf Steiner Online Archiv, 2010; URL: http://anthroposophie.byu.edu/vortraege/148_01.pdf (Zugriff: 1.8.2023).

Stieg 2014. Stieg, Gerald: »Der österreichische Katholik Hermann Nitsch«, in: *Kunstreligion*, Bd. 3: *Diversifizierung des Konzepts um 2000*, hg. v. Albert Meier, Alessandro Costazza u. Gérard Laudin, Berlin/New York 2014, S. 191–202.

»Stimmen zum Tod von Christoph Schlingensief« 2010. »›Das ist, als ob das Leben selbst gestorben wäre‹. Stimmen zum Tod von Christoph Schlingensief«, in: *Der Tagesspiegel* vom 25. August 2010; URL: https://www.tagesspiegel.de/kultur/das-ist-als-ob-das-leben-selbst-gestorben-ware-7061317.html (Zugriff: 1.8.2023).

Stock 2013. Stock, Alex: *Poetische Dogmatik. Schöpfungslehre*, Bd. 2: *Menschen*, Paderborn/München/Wien/Zürich 2013.

Stockhausen 2001. Stockhausen, Karlheinz: »›Huuuh!‹. Das Pressegespräch am 16. September 2001 im Senatszimmer des Hotel Atlantic in Hamburg«, Transkription, in: *MusikTexte* 91 (2001), S. 69–77.

Storch 2001/2010. Storch, Wolfgang: »Gesamtkunstwerk« (Art.), in: *Ästhetische Grundbegriffe. Studienausgabe*, Bd. 2, hg. v. Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhart Steinwachs u. Friedrich Wolfzettel, Stuttgart/Weimar 2001/2010, S. 730–791.

Stottmeister 2021. Stottmeister, Jan: *Vom Künstlerroman zum Kunstroman. Fiktive Künstler und ihre Kunstwerke in der erzählenden Literatur*, Baden-Baden 2021.

Straub 2003. Straub, Johanna: »›Atta Atta‹ an der Volksbühne. Schlingensief unten mal ohne«, in: *Der Spiegel* vom 24. Januar 2003; URL: http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/atta-atta-an-der-volksbuehne-schlingensief-unten-mal-ohne-a-232153.html (Zugriff: 1.8.2023).

Stuckrad-Barre 2009. Stuckrad-Barre, Benjamin von: »Die Sache mit Gott ist noch offen«, in: *Welt am Sonntag* vom 26. April 2009; URL: https://www.welt.de/wams_print/article3624335/Die-Sache-mit-Gott-ist-noch-offen.html (Zugriff: 1.8.2023).

Szeemann 1983. Szeemann, Harald (Hg.): *Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800* (Ausst. Kat. Kunsthaus Zürich), Aarau/Frankfurt a. M. 1983.

»Tableaux« 1817. »Tableaux« (Art.), in: *Conversations-Lexicon oder encyclopädisches Handwörterbuch für gebildete Stände*, Bd. 9, 2., ganz umgearb. Aufl., Leipzig/Altenburg 1817, S. 655–658.

Tacke 2016. Tacke, Lena: »Objekte der christlichen Tradition als Türöffner der Kirchengeschichtsdidaktik. Skizzierung zum kirchengeschichtlichen Lernen mit Werken der Kunst- und Kulturgeschichte«, in: *Kirchengeschichtsdidaktik. Verortungen zwischen Religionspädagogik, Kirchengeschichte und Geschichtsdidaktik*, hg. v. Stefan Bork u. Claudia Gärtner, Stuttgart 2016, S. 236–255.

Tacke 2019. Tacke, Lena: *Körperbild und Bildkörper. Die Technological Reliquaries von Paul Thek und die christliche Reliquientradition*, Paderborn 2019.

»Theater-Nachrichten aus Dresden« 1816. »Theater-Nachrichten aus Dresden«, in: *Dramaturgisches Wochenblatt in nächster Beziehung auf die Königlichen Schauspiele zu Berlin* vom 30. November 1816, S. 173–175.

»Theaterprovokateur auf einem Marsch durch sechs Lokale« 2003. »Theaterprovokateur auf einem Marsch durch sechs Lokale«, in: *Die Welt* vom 14. Januar 2003; URL: https://www.welt.de/print-welt/article338476/Theaterprovokateur-auf-einem-Marsch-durch-sechs-Lokale.html (Zugriff: 1.8.2023).

Theunissen 2004. Theunissen, Georg: *Kunst und geistige Behinderung. Bildnerische Entwicklung – Ästhetische Erziehung – Kunstunterricht – Kulturarbeit*, Bad Heilbrunn 2004.

Tholl 2008. Tholl, Egbert: »Neue Schlingensief-Aufführung. Alle sollen es wissen«, in: *Süddeutsche Zeitung* vom 23. September 2008; URL: https://www.sueddeutsche.de/kultur/neue-schlingensief-auffuehrung-alle-sollen-es-wissen-1.696300-0 (Zugriff: 1.8.2023).

Tieck 1798. Tieck, Ludwig: *Franz Sternbald's Wanderungen. Eine altdeutsche Geschichte*, Bd. 2, Berlin 1798.

Tieck 1852. Tieck, Ludwig: »›Correggio‹, von Oehlenschläger«, in: ders.: *Kritische Schriften*, Bd. 4: *Dramaturgische Blätter. Zweiter Theil*, Leipzig 1852, S. 270–313.

Tieck 1852 a. Tieck, Ludwig: »Das deutsche Drama«, in: ders.: *Kritische Schriften*, Bd. 4: *Dramaturgische Blätter. Zweiter Theil*, Leipzig 1852, S. 142–217.

Tilmans/van Vree/Winter 2010. Tilmans, Karin/van Vree, Frank/Winter, Jay: »Preface«, in: *Performing the Past. Memory, History, and Identity in Modern Europe*, hg. v. dens., Amsterdam 2010, S. 7f.

Tippner/Laferl 2014. Tippner, Anja/Laferl, Christopher F.: »Zwischen Authentizität und Inszenierung: Künstlerische Selbstdarstellung im 20. und 21. Jahrhundert«, in: *Künstlerinszenierungen. Performatives Selbst und biographische Narration im 20. und 21. Jahrhundert*, hg. v. dens., Bielefeld 2014, S. 15–36.

Tisdall 1979. Tisdall, Caroline: *Joseph Beuys* (Ausst. Kat. The Solomon R. Guggenheim Museum), New York/London 1979.

Tisdall 1988. Tisdall, Caroline: *Joseph Beuys. Coyote*, 3. Aufl., unveränd. Neuaufl., München 1988.

Todorut 2022. Todorut, Ilinca: *Christoph Schlingensief's Realist Theater*, London/New York 2022.

Tomic 2013. Tomic, Milena: »Fidelity to Failure: Re-enactment and Identification in the Work of Mike Kelley and Paul McCarthy«, in: *Oxford Art Journal* 36,3 (2013), S. 437–456.

Tommasini 2001. Tommasini, Anthony: »The Devil Made Him Do It«, in: *The New York Times* vom 30. September 2001; URL: https://www.nytimes.com/2001/09/30/arts/music-the-devil-made-him-do-it.html (Zugriff: 1.8.2023).

Trahndorff 1827. Trahndorff, Karl Friedrich Eusebius: *Aesthetik oder Lehre von der Weltanschauung und Kunst. Zweiter Theil*, Berlin 1827.

Traub 2010. Traub, Ulrike: *Theater der Nacktheit. Zum Bedeutungswandel entblößter Körper auf der Bühne seit 1900*, Bielefeld 2010.

Trojańska 2019. Trojańska, Weronika: »One eye is good enough! Diseases in George Maciunas' work«, in: *Glissando* 36 (2019); URL: https://en.glissando.pl/text/ohne-eye-is-good-enough-diseases-in-george-maciunas-work/ (Zugriff: 1.8.2023).

Turquier 2016. Turquier, Barbara: »›Bolex Artists‹. Bolex cameras, Amateurism, and New York avant-garde film«, in: *Exposing the Film Apparatus. The Film Archive as a Research Laboratory*, hg. v. Giovanna Fossati u. Annie van den Oever, Amsterdam 2016, S. 153–162.

***Ubi Fluxus ibi motus* 1990.** *Ubi Fluxus ibi motus 1990–1962* (Ausst. Kat. Fondazione Mudima), Milano 1990.

Umathum 2003. Umathum, Sandra: »Christoph Schlingensief. Regisseur der schnellen Reaktion«, in: *Werk-Stück. Regisseure im Porträt*, hg. v. Anja Dürrschmidt, Berlin 2003, S. 144–151.

Umathum 2012. Umathum, Sandra: »Die Kunst des Abschiednehmens. Überlegungen zu Christoph Schlingensiefs Inszenierung von eigenem Sterben und Tod«, in: *Theater und Subjektkonstitution. Theatrale Praktiken zwischen Affirmation und Subversion*, hg. v. Friedemann Kreuder, Michael Bachmann, Julia Pfahl u. Dorothea Volz, Bielefeld 2012, S. 253–262.

Umathum 2014. Umathum, Sandra: »Performance« (Art.), in: *Metzler Lexikon Theatertheorie*, hg. v. Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch u. Matthias Warstat, 2., akt. u. erw. Aufl., Stuttgart/Weimar 2014, S. 248–251.

Ursprung 2013. Ursprung, Philip: *Die Kunst der Gegenwart. 1960 bis heute*, 3., überarb. Aufl., München 2013.

Ursprung 2021. Ursprung, Philip: *Joseph Beuys. Kunst – Kapital – Revolution*, München 2021.

Vinzenz 2018. Vinzenz, Alexandra: *Vision ›Gesamtkunstwerk‹. Performative Interaktion als künstlerische Form*, Bielefeld 2018.

Voigt 2000. Voigt, Kirsten Claudia: »Joseph Beuys: ›I like America and America likes Me‹. Beuys' Arbeit mit Tieren – Studien im anthropologischen Feld«, in: *Herausforderung Tier von Beuys bis Kabakov* (Ausst. Kat. Städtische Galerie Karlsruhe), München/London/New York 2000, S. 62–75.

Voigt 2006. Voigt, Kirsten Claudia: »Demokratie ist lustig. Skizzen zu einer Typologie des Komischen im Werk von Joseph Beuys«, in: *Kunst und Architektur in Karlsruhe. Festschrift für Norbert Schneider*, hg. v. Katharina Büttner u. Martin Papenbrock, Karlsruhe 2006, S. 143–153.

Wada 2003. Wada, Yoshi: »A Memoir of the Flux-Priest«, in: *Critical Mass. Happenings, Fluxus, Performance, Intermedia and Rutgers University 1958–1972* (Ausst. Kat. Mead Art Museum/Mason Gross Art Galleries), hg. v. Geoffrey Hendricks, New Brunswick, New Jersey 2003, S. 141–143.

B. Wagner 2014. Wagner, Birgit: »René Crevel: Selbstinszenierung eines Surrealisten gegen und mit Krankheit und Tod«, in: *Künstlerinszenierungen. Performatives Selbst und biographische Narration im 20. und 21. Jahrhundert*, hg. v. Christopher F. Laferl u. Anja Tippner, Bielefeld 2014, S. 83–104.

R. Wagner 1850. Wagner, Richard: *Das Kunstwerk der Zukunft*, Leipzig 1850.

R. Wagner 2009. Wagner, Richard: »Die Walküre«, in: *Der Ring des Nibelungen. Ein Bühnenfestspiel für drei Tage und einen Vorabend*, hg. u. komm. v. Egon Voss, Stuttgart 2009, S. 99–202.

R. Wagner 2013. Wagner, Richard: *Parsifal. Ein Bühnenweihfestspiel. Textbuch mit Varianten der Partitur*, hg. v. Egon Voss, Stuttgart 2013.

Warfield Rawls 2020. Warfield Rawls, Anne: »Harold Garfinkels *Studies in Ethnomethodology* im Kontext der amerikanischen Soziologie«, in: Harold Garfinkel: *Studien zur Ethnomethodologie*, hg. v. Erhard Schüttpelz, Anne Warfield Rawls u. Tristan Thielmann. Aus dem Englischen v. Brigitte Luchesi, Frankfurt a. M./New York 2020, S. 7–17.

Warstat 2011. Warstat, Matthias: *Krise und Heilung. Wirkungsästhetiken des Theaters*, München/Paderborn 2011.

Waschk 2019. Waschk, Arno: »Zufall bei John Cage und bei Christoph Schlingensief. Erinnerungen aus der Zusammenarbeit«, in: *Christoph Schlingensief und die Avantgarde*, hg. v. Lore Knapp, Sven Lindholm u. Sarah Pogoda, Paderborn 2019, S. 21–32.

Watts 1987. Watts, Robert: *Flux Med. Obra gráfica* (Ausst. Kat. Juan Guaita, Estudi d'Art Contemporani), Madrid/Palma 1987.

Johannes Weber 1994. Weber, Johannes: »Menzel, Wolfgang« (Art.), in: *Neue deutsche Biographie*, Bd. 17, Berlin 1994, S. 92–94.

Julian Weber 2008. Weber, Julian: »Kamerun und Schlingensief auf RuhrTriennale. Die Zeit, die noch bleibt«, in: *taz* vom 24. September 2008; URL: https://www.taz.de/Kamerun-und-Schlingensief-auf-RuhrTriennale/!5175408/ (Zugriff: 1.8.2023).

M. M. v. Weber 1864. Weber, Max Maria von: *Carl Maria von Weber. Ein Lebensbild*, Bd. 2, Leipzig 1864.

Wegener 2005/2010. Wegener, Mai: »Unbewußt/das Unbewußte« (Art.), in: *Ästhetische Grundbegriffe. Studienausgabe*, Bd. 6, hg. v. Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhart Steinwachs u. Friedrich Wolfzettel, Stuttgart/Weimar 2005/2010, S. 202–240.

Weibel 2003. Weibel, Peter: »Grundlagen des Attaismus«, in: *Ausbruch der Kunst. Politik und Verbrechen II*, hg. v. Carl Hegemann, Berlin 2003, S. 95–124.

Weidhase 2008. Weidhase, Helmut: »Künstlerdrama« (Art.): *Literatur-Lexikon. Autoren und Begriffe*, Bd. 5, Stuttgart/Weimar 2008, S. 457.

Weidhase 2008 a. Weidhase, Helmut: »Künstlerroman« (Art.): *Literatur-Lexikon. Autoren und Begriffe*, Bd. 5, Stuttgart/Weimar 2008, S. 457f.

Weingarten/Sack/Schenkein 1979. Weingarten, Elmar/Sack, Fritz/Schenkein, Jim (Hg.): *Ethnomethodologie. Beiträge zu einer Soziologie des Alltagshandelns*, 2. Aufl., Frankfurt a. M. 1979.

Weiss 2021. Weiss, Matthias: »Beuys in Japan« (Art.), in: *Joseph Beuys-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hg. v. Timo Skrandies u. Bettina Paust, Berlin 2021, S. 165–168.

Westphal 2018. Westphal, Kristin: »Animals on Stage. Drei Variationen«, in: *Tiere. Pädagogisch-anthropologische Reflexionen*, hg. v. ders. u. Johannes Bilstein, Wiesbaden 2018, S. 51–69.

Wetzel 2000/2010. Wetzel, Michael: »Autor/Künstler« (Art.), in: *Ästhetische Grundbegriffe. Studienausgabe*, Bd. 1, hg. v. Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhart Steinwachs u. Friedrich Wolfzettel, Stuttgart/Weimar 2000/2010, S. 480–544.

Wetzel 2003. Wetzel, Michael: »Der Autor-Künstler. Von der Wiederkehr eines ästhetizistischen Konzepts in der Kunstpraxis der Gegenwart«, in: *Was ist ein Künstler? Das Subjekt der modernen Kunst*, hg. v. Martin Hellmond, Sabine Kampmann, Ralph Lindner u. Katharina Sykora, München 2003, S. 229–241.

Wetzel 2020. Wetzel, Michael: *Der Autor-Künstler. Ein europäischer Gründungsmythos vom schöpferischen Individuum*, Göttingen 2020.

Weyh 2003. Weyh, Florian Felix: »›ATTA ATTA – Die Kunst ist ausgebrochen‹«, Beitrag vom 24. Januar 2003 im *Deutschlandfunk*, Archivtext; URL: https://www.deutschlandfunk.de/atta-atta-die-kunst-ist-ausgebrochen-100.html (Zugriff: 1.8.2023).

Wiens 2000. Wiens, Birgit: *»Grammatik« der Schauspielkunst. Die Inszenierung der Geschlechter in Goethes klassischem Theater*, Tübingen 2000.

Wihstutz 2012. Wihstutz, Benjamin: *Der andere Raum. Politiken sozialer Grenzverhandlung im Gegenwartstheater*, Zürich/Berlin 2012.

Wildgen 2013. Wildgen, Wolfgang: *Visuelle Semiotik. Die Entfaltung des Sichtbaren. Vom Höhlenbild bis zur modernen Stadt*, Bielefeld 2013.

Wilhelms 2019. Wilhelms, Kerstin: »Childhood as Utopia. Vladimir Nabokov's *Speak, Memory*«, in: *Autofiktion als Utopie // Autofiction as Utopia*, hg. v. ders., Yvonne Delhey u. Rolf Parr, Paderborn 2019, S. 111–126.

Williams 1997. Williams, Emmett: »Introduction«, in: *Mr. Fluxus. A Collective Portrait of George Maciunas 1931–1978*, hg. v. dems. u. Ann Noël, London 1997, S. 8f.

Williams/Noël 1997. Williams, Emmett/Noël, Ann (Hg.): *Mr. Fluxus. A Collective Portrait of George Maciunas 1931–1978*, London 1997.

Wittkower/Wittkower 1989. Wittkower, Margot/Wittkower, Rudolf: *Künstler – Außenseiter der Gesellschaft*, 2. dt. Ausg. mit einem Vorw. v. Alphons Silbermann, Stuttgart 1989.

Wortmann 2018. Wortmann, Thomas: »Ästhetik der Ambiguität – Oder: Wer oder was ist Christoph Schlingensief?«, in: *Ambiguity in Contemporary Art and Theory*, hg. v. Frauke Berndt u. Lutz Koepnick, Hamburg 2018, S. 165–184.

Wortmann 2021. Wortmann, Thomas: »Probenarbeit, Textproduktion, Handlungsmacht. Christoph Schlingensiefs Regiebücher«, in: *Das Regiebuch. Zur Lesbarkeit theatraler Produktionsprozesse in Geschichte und Gegenwart*, hg. v. Martin Schneider, Göttingen 2021, S. 393–414.

»Zeitung der Ereignisse und Ansichten« 1817. »Zeitung der Ereignisse und Ansichten. Dresden«, in: *Der Gesellschafter oder Blätter für Geist und Herz* vom 1. September 1817, S. 575f.

Zelle 2003/2010. Zelle, Carsten: »Schrecken/Schock« (Art.), in: *Ästhetische Grundbegriffe. Studienausgabe*, Bd. 5, hg. v. Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhart Steinwachs u. Friedrich Wolfzettel, Stuttgart/Weimar 2003/2010, S. 436–446.

Ziegler 2004. Ziegler, Yvonne: *Rudolf Schwarzkogler: Darstellungen von Gewalt und Anleitungen zur Heilung in Aktion, Fotografie, Zeichnung und Text*, Dissertation, Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, Philosophische Fakultät, Freiburg i. Br. 2004; URL: https://freidok.uni-freiburg.de/data/6799 (Zugriff: 1.8.2023).

Zitko 2001. Zitko, Hans: »Die Resistenz des Charisma. Zu den Rollenbildern des Künstlers in der Moderne«, in: *Kunst und Religion im 20. Jahrhundert*, hg. v. Richard Faber u. Volkhard Krech, Würzburg 2001, S. 19–34.

Žižek 2002. Žižek, Slavoj: *Welcome to the Desert of the Real! Five Essays on September 11 and Related Dates*, London/New York 2002.

Zorn 2017. Zorn, Johanna: *Sterben lernen: Christoph Schlingensiefs autobiotheatrale Selbstmodellierung im Angesicht des Todes*, Tübingen 2017.

Zorn 2022. Zorn, Johanna: »Individuelle Mythologie als Paradoxie im Ich. Zu Schlingensiefs autothematischer Übermalung von Kunst und Religion«, in: *Arbeit am Bild. Christoph Schlingensief und die Tradition*, hg. v. Peter Scheinpflug u. Thomas Wortmann, Paderborn 2022, S. 393–408.

Zweite 1980. Zweite, Armin: »›Zeige deine Wunde‹. Das Münchner Environment von Joseph Beuys«, in: *Joseph Beuys: zeige deine Wunde* (Ausst. Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus), Bd. 1, München 1980, o. S.

DANK

Die vorliegende Studie wurde durch ein Stipendium der Studienstiftung des Deutschen Volkes gefördert und 2023 an der Universität Stuttgart als Dissertation angenommen. Für die Drucklegung habe ich sie geringfügig überarbeitet.

Mein großer Dank gilt Sandra Richter für die Betreuung meiner Arbeit und Torsten Hoffmann für die Übernahme des Zweitgutachtens.

Herzlich danke ich Carl Hegemann, der mir in zahlreichen Gesprächen ausführlich von seiner Zusammenarbeit mit Christoph Schlingensief berichtete.

Auch Boris Groys, Hanna Klessinger, Daniel Spira und Johannes Stüttgen bin ich zu Dank verpflichtet. Weiterhin danke ich dem Marbacher Doktorandenkolloquium und allen, die meine Recherche unterstützt haben.

Parentibus meis gratias ago maximas toto pectore.

Fluxus!